

장희진 석사 학위 논문

Study of musical features in
Leonard Bernstein's
song cycle, “I Hate Music”

번스타인의 음악에 나타난 음악적 특징,
연가곡 <I Hate Music>을 중심으로

2014년 2월

Seoul National University
Faculty of Music, Voice Department
Hee-Jin Chang

서울대학교 대학원
음악학과 성악전공 장희진

Study of musical features in
Leonard Bernstein's
song cycle, “I Hate Music”

번스타인의 음악에 나타난 음악적 특징,
연가곡 <I Hate Music>을 중심으로

2014년 1월

서울대학교 대학원
음악학과 성악 전공
장희진

장 희 진의 석사 학위 논문을 인준함

2014년 1월

위원장 _____(인)
부위원장 _____(인)
위원 _____(인)

학위논문 원문제공 서비스에 대한 동의서

본인의 학위논문에 대하여 서울대학교가 아래와 같이 학위논문 저작물을 제공하는 것에 동의합니다.

1. 동의사항

- ① 본인의 논문을 보존이나 인터넷 등을 통한 온라인 서비스 목적으로 복제할 경우 저작물의 내용을 변경하지 않는 범위 내에서의 복제를 허용합니다.
- ② 본인의 논문을 디지털화하여 인터넷 등 정보통신망을 통한 논문의 일부 또는 전부의 복제·배포 및 전송 시 무료로 제공하는 것에 동의합니다.

2. 개인(저작자)의 의무

본 논문의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락하는 등 동의 내용을 변경하고자 할 때는 소속대학(원)에 공개의 유보 또는 해지를 즉시 통보하겠습니다.

3. 서울대학교의 의무

- ① 서울대학교는 본 논문을 외부에 제공할 경우 저작권 보호장치(DRM)를 사용하여야 합니다.
- ② 서울대학교는 본 논문에 대한 공개의 유보나 해지 신청 시 즉시 처리해야 합니다.

논문제목 :

학위구분 : 석사 ☐ · 박사 ☐

학 과 :

학 번 :

연 락 처 :

저 작 자 :

(인)

제 출 일 : 200 년 월 일

서울대학교총장 귀하

Contents

Abstract	4
I . Introduction	6
II. Body	8
A. The life of Bernstein	8
B. The development of American Art Songs	17
C. Bernstein' s musico-linguistics	21
1. Definition of Bernstein' s musico-linguistics	21
2. How he divides the definition of musico-linguistics	26
i) Mind	27
a) Part of speeches	27
b) Structures of the sentence	31
c) Intonation	32
ii) Spirit	36
a) Harmonic expressions	36
b) atmosphere of tempo changes	38
c) word paintings	41
D. Analysis of the Five kids song cycle, 'I Hate Music' .	46
i) My Name is Barbara	47
ii) Jupiter has Seven Moons	50
iii) I Hate Music!	60
iv) A Big Indian and a Little Indian	66
v) I' m a Person Too!	73
III. Conclusion	77
V. Bibliography	78
VII. Korean Translation	81

Abstract

Hee-Jin Chang
Faculty of Music, Voice
The Graduate School
Seoul National University

After researching Bernstein's life, musical features, and his own song cycle, "I Hate Music"; I have realized that every single note of the song cycle was deliberately written with the interconnection of the study of Bernstein's musico-linguistic theory. He has related music to language by identifying them as a prose.

Later on in this thesis, his Five kid Songs for Soprano and Piano, "I Hate Music", will be analyzed and demonstrated with the musical examples of how Bernstein compared the similarities of music to the language. Many of different composers' influence and their music will be discussed as well.

By deeply understanding how Bernstein had interpreted the contents of musical elements and language elements in the music, it is appealing to see that he has deliberately manipulated the elements of language to the song cycle, "I Hate Music".

By providing several examples and evidences of Bernstein's musical analysis of different music by various composers, the Five kid songs, "I Hate Music," will be analyzed based on Bernstein's musico-linguistic theory. By looking at the period Bernstein had wrote "I Hate Music", it is to inform that

the song cycle was composed when Bernstein had the deep consideration of a note and those relationships language and music after his special intention toward Copland's Piano variations. Considering much of his musical theory and how the American society and its musical cultures had influenced Bernstein to become the one of the American musician amongst those other American contemporary composers, the analyzation will be dealt carefully by looking at the individual songs each.

I . Introduction

The moment I started to look over Bernstein's 'I Hate Music' was when the lyrics of the song cycle crashed on my head that I felt like I was looking at my old diary in my young age. As I carefully looked at the playful lyrics, I was confident that these lyrics definitely suited to my own personality and I decided to select this Five kid song cycle, "I Hate Music", as well as deciding it to be my thesis subject. Although it had started with the simple interests toward the lyrics, I found there is more to the song cycle other than playful texts. The more I researched about the song cycle and the composer, the more I have found the unique characteristics of Bernstein's interrelationship between the language and music. Gradually understanding the concept of Bernstein's theory of musico-linguistics, there was a realization that he had used the musico-linguistic elements in the Five kid songs, "I Hate Music" as well.

By deeply understanding how Bernstein had interpreted the contents of musical elements and language elements in the music, it is appealing to see that he has deliberately manipulated the elements of language to the elements of music.

By providing several examples and evidences of Bernstein's musical analysis of different musics by various composers, the Five kid songs, "I Hate Music," will be analyzed based on Bernstein's musico-linguistic theory. "I Hate Music" was composed and the time was around the period was when Bernstein started to consider deeply about the elements in music

after his special intention toward Copland's Piano variations. Ahead to the analyzation of the musico-linguistics theory in the song cycle, "I Hate Music," considering much of his musical theory and how the American society and its musical cultures had influenced Bernstein to become the famous musician amongst those other American contemporary composers, Bernstein's brief biography and how the American Art song had influenced will be introduced.

II. Body

A. The life of Bernstein

Leonard Bernstein(1918–1990) was born on August 25, 1918 at Lawrence General Hospital in Lawrence, Massachusetts. Both of his parents, Jennie Resnick and Sam Bernstein, who were originally named Charna Resnick and Shumuel Bernstein were Jewish immigrants to the United States. They almost got divorced before Lenny was born, but as long as Leonard was in between them, it was hard for them to be apart.

Jennie and Sam originally named Leonard as Louis, which was the same name as his uncle's, but after Leonard's family moved into Jennie's mother's house, Leonard's parents started to call their son 'Leonard' to avoid the confusion of two Louis's in the same house. He was sometimes called Lenny or Leo as well.

Sergei Koussevitsky was most likely to be the Leonard's musical father and he wanted Leonard to avoid any trouble caused by the anti-Semitism in WWII since Leonard was a Jewish. Leonard rejected the idea of changing his name.¹⁾ Leonard was always proud of his heritage and his identity. Thus, Leonard Bernstein experienced a dramatic life passing through the hard issues of America. In his young age, he required his mother's full-time care in his young age due to the fact that his asthma was occasional, Jennie frequently played record of

1) Caroline Evensen Lazo, *Leonard Bernstein: in love with music*. (Minneapolis: Lerner, 2003).P.63

Victoria to ease him down. He was into religious musics in his child age. In addition to the interests in music, he was also intelligent at his verbal skills. The biographer Humphrey Burton noted:

...the family called him the Little Old Man, because he was able to talk so fluently when he was only a year and a half old.²⁾

Thus, Leonard also formed a group of a little “country” with his best friend and his sister creating their own languages. Since Leonard was intelligent, Leonard’ s father wanted him to be in a profession that earned a lot of income or rather to help his father’ s Hair Company. However, Leonard’ s persistence to be a musician had never changed. Leonard persisted to continue to study music regardless of financial obstacles nor practical hardships around him. This was Leonard’ s inherited personality resulted as an unexpected burden for Sam’ s life while Jennie, Leonard’ s mother, was always there to support and encourage Leonard.

His aim towards music began when his aunt, Clara, sent them a piano when he was ten. Leonard said, I remember touching [the piano] the day it arrived, just stroking it... I knew, from that moment to this, that music was ‘it.’ There was no question in my mind that my life was to be about music.³⁾

Hence, Leonard knew that he’ s life was destined to be a musician. Nevertheless Leonard’ s father was distressed by

2) Caroline Evensen Lazo, *Leonard Bernstein: in love with music*. (Minneapolis: Lerner, 2003). P.20

3) Caroline Evensen Lazo, *Leonard Bernstein: in love with music*. (Minneapolis: Lerner, 2003). P.25

Leonard's aspiration toward music, he continuously tried to support him financially as much as he can due to the fact that Leonard's health improved as he started to play the piano and Sam even replaced the upright piano to the Grand piano. Since his father was financially scarce to fully support Leonard, Leonard had to earn for himself at least some cost for his piano lesson fees. To earn money, he had created a small band. Frieda Karp, a local girl, taught Leonard piano with one dollar an hour; she recommended Leonard to learn piano from a teacher at New England Conservatory and Susan Williams was his new selected teacher whose fee was three dollars per hour.⁴⁾ By the age of 14, Bernstein was composing, arranging, and setting for piano; and throughout his childhood, Leonard was obsessively curious about nearly everything. He often took mechanical objects apart and figured out how they worked. This became the important aspect of his life, especially for the musical composition.⁵⁾

When Leonard was Grade 6 in 1932, which was the year his brother Burton was born, Leonard entered Boston Latin School. Heinrich Gebhard found him innate musical talent but lacking in techniques, he urged Leonard to learn the techniques from Helen Coates.

During the summer of 1934, Leonard organized a group of friends known as The Sharon Players to put on show of Gilbert and Sullivan and the production of Bizet's *Carmen*, which brought his family and friends alike. Not surprisingly, Sam thought The Sharons Players were all "crazy artist nuts." Sam wanted Leonard to come back to his home to help his Hair

4) Paul Myers, *Leonard Bernstein* (London: Phaidon Press, 1998). p.17

5) Jonathan R. Vogan, "Leonard Bernstein: Conductor, Educator." DMA Diss., (The University of Texas at El Paso, 2012) p.13

Company business. In 1935, Leonard graduated from Boston Latin School and entered Harvard University to major in music. Sam finally reluctantly accepted his choice, but he did not agree to pay for his piano lessons from Heinrich Gebhard. Leonard had to earn more money by teaching beginning piano players plus the work of the band.

In his freshmen year, he studied music with Professor Arthur Tillman Merrit. They played together the music of Claudio Monteverdi recommended by Nadia Boulanger, Merrit's French teacher. Seventeen year old Leonard was handsome and possessed active and fun-loving personality. He was attracted to many people around him. Since the dangers of smoking were not informed in the late 1930's, Leonard smoked frequently regardless of his asthma at a young age. In addition to his great personality, he was a well known talented musician to his friends. Leonard's another friend William A. Whitcraft Jr. noted,

"I must say, he absorbed any and all kinds of music and was instantly able to repeat anything I played." Leonard's life was inseparable from music.⁶⁾

In the times of exploring Aaron Copland's piano variations, Leonard said, "The Piano Variations had virtually become my trademark,...in those days, I especially enjoyed disrupting parties with [the harsh and dissonant sounds]..."⁷⁾

6) Yugo Sava Ikach, "A study of selected songs by Leonard Bernstein which reflect his contribution to the evolution of art song in America." DMA Diss., (Morgantown: West Virginia, 2003).

7) Caroline Evensen Lazo, *Leonard Bernstein: in love with music*. (Minneapolis: Lerner, 2003). p.54

As Aaron Copland was his idol, Leonard had another favorite idol, Serge Koussevitzky, who had conducted the Boston Symphony. Later, he became the closest musician to Leonard that most likely to be the Leonard's musical father. In January 1937, Leonard was amazed by a guest conductor named Dimitri Mitropoulos's dramatic conducting.

Leonard was approved when he played sonata written for Heinrich Gebhard. He was impressed at Leonard's playing so that he invited Leonard to come to the rehearsals for upcoming concerts with Boston Symphony. Leonard skipped classes to learn from Mitropoulos as much as possible. A few years later, Mitropoulos encouraged him to concentrate on conducting instead of composing and hoped Leonard to become his assistant conductor. The forty year old Mitropoulos was never ashamed of his homosexuality and it gave hypnotic affection to young impressive musician, who was apparently uncertain of his own sexuality. Mitropoulos sponsored Bernstein's conducting lessons under Fritz Reiner at the Curtis Institute in Philadelphia.

In November of 1937, Leonard found himself sitting next to Copland in a New York theater. They were introduced and Leonard was invited to Copland's thirty-seventh birthday party. After he played Copland's Piano Variations to dedicate to him as a birthday present, Copland was impressed by his music they became friends afterwards. Leonard learned lots of musical techniques from Copland.

During the middle of 20th century, Leonard faced the real world of conducting and realizing how hard it is to go beyond the assistant conductor in the field of conducting world. Although Leonard's father offered him to come back to his family's

business, Leonard never gave up continuing music. Because of his decision, Sam reluctantly had to support Leonard to continue his music. In 1940, Leonard auditioned for The Berkshire Music Center, later to be called the Tanglewood Music Center with the recommendations from Fritz Reiner, Aaron Copland, Dimitri Mitropoulos, Roy Harris, and William Schumann. Finally, he became the pupil of Koussevitzky in Tanglewood Music Center and he became like a musical mentor to Leonard. He had to go back to Curtis Institute at the end of summer, and he was not really satisfactory to go back to the cold environment in Boston. Later on, Leonard had impressed and admired three of the world's greatest conductors—Dimitri Mitropoulos, First Reiner, and Serge Koussevitzky in the last year of Curtis Institute. He had graduated Curtis Institute on May 3, 1941. Leonard was looking for the steady job while he was following Koussevitzky.

Between the Tanglewood seasons of 1941 to 1942, which was during the period of World War II, Leonard was disqualified for the military because of his chronic asthma and in 1942, he moved to New York to work on the *lamentations*, which evolved into his *Jeremiah*, Symphony No. 1.

Along the assistant conductor of Koussevitzky, Leonard was doing extra works such as a rehearsal pianist, making piano arrangements, publishing the works, and etc. At the same time, Frank Campbell Watson, the chief editor, wanted to make the five year contract for the publication of his music with great salary.

With those fortified income, he could move to the new bigger apartment sharing with an artist named Edys Merrill, a friend of Adolph Green's ex-wife (Adolph Green is Bernstein's

two year junior). At that time, Aaron Copland paid for a rented Steinway grand piano for the forever present to help him. When Leonard continued to coach singers and rehearse dances, the apartment was full of piano sounds and sounds of music. One day, Merrill covered her ears and screamed, "I hate music!" . This did not affected Leonard to stop the music, but rather inspired he to write a new cycle called, "*I Hate Music*" , subtitled *Five Kid Songs for Soprano and Piano*, which he completed in 1942 and dedicated to Merrill.⁸⁾ In the autumn of that year, he completed his first symphony, *Jeremiah*, dedicated to his father, Samuel Bernstein.

After Arthur Rodzinski became the new director of New York Philhamonic Orchestra, Rodzinski was impressed by Leonard' s conducting in Tanglewood and invited him to be the assistant director of New York. Becoming as an assistant conductor of one of the greatest orchestras gratified Leonard and brought him such an excitement; it also satisfied his parents that he now had a job of decent salary.

Furthermore to his excitement, Leonard was invited to perform *Jeremiah* from both Fritz Reiner and Serge Koussevitzky. Before that, he had a special concert to perform and that was the first recital of the *Five Kid Songs for Soprano*, "I Hate Music" , with mezzo-soprano, Jennie Tourel at New York' s Town Hall on November 13, 1943. Due to the fact that the both guest conductor and Rodzinski were unable to conduct for the next day's big concert in New York Phalharmonic, Bernstein had an amazing opportunity to have a debut of conducting. However, he had to finish his Tourel's recital of "I

8) Paul Myers, *Leonard Bernstein* (London: Phaidon Press, 1998). p.3

Hate Music". After finishing he post parties for the Tourel's recital, he had to be ready for the next morning. On November 14, 1943 at nine o'clock, there was a phone call from Zitaro, the associate manager from Philharmonic, that nobody would make it to the New York Philharmonic till that afternoon since Bruno Walter, the guest conductor, was too sick. Without anytime of rehearsal, Leonard had to fill in. He called his parents to come to Carnegie Hall to watch his debut conducting with New York Philharmonic Orchestra. When Leonard finished conducting without a baton, one of the audiences said, "Roared like one giant animal in a zoo". The concert was on broadcast nationwide. He made a legend in the *New York Times* and *Herald - Tribune*. Until that moment, he had been a bright young hopeful conductor who aimed for this moment to be well - known. He had performed the invitations from Koussevitzky and Reiner's offer for *Jeremiah* with New York Philharmonic Orchestra and other orchestras as well. From this time, Leonard's career sky rocketed. He continued to conduct as well as composing new music between popular dance music, jazz music, and ballet theater music; He also became an educator for many students. Since his style of conducting and composing were too peculiar, many critiques made issues for politically as well. Later he composed the work of *Piano concerto number 2* (1949) by the poem of *The Age of Anxiety* by Wystan Hugh Auden (1907-1973), which was dedicated to Koussevitsky. In the year of 1944, Leonard had a creative partnership with Jerome Robbins, who was the young choreographer, to perform the works as *Fancy Free*, *On the Town*, *West Side Story* and *Dybbuk*. Later in 1950's, he also composed for theater and film

and they were one act Operas such as *Trouble in Tahiti*(1952), *Wonderful Town* (1953), and *Candide* (1956), which was based on the novel of Voltaire(1694–1778).

In 1959, Bernstein became the joint conductor of the New York Philharmonic with Mitropolous. After officially becoming the music director of the orchestra on January 2, 1958, Bernstein had a conversation with the *New York Times*, which he stated, “My job is an educational mission.” Although he had some opposition, Leonard was widely respected and greatly loved throughout his conducting career by those who played for him as well as the general public. In 1966, after the great years of conducting world wide, he announced his retire in 1969 along the conclusion of his contract with the orchestra.

Throughout the rest of his life, Bernstein continued to conduct as a regular guest at many of these venues, as well as others all over the world. The next chapter will be dealt how the American culture and other American composers had influenced Bernstein throughout the history of American Art songs.

B. The development of American Art Songs

There are some hypercriticism that Bernstein's music is involved neither in classics nor pop, jazz music.⁹⁾ However, according to the famous composer, Ned Rorem's perspective of American Art Song is defined as below:

“Art song, for the purposes of this study, is defined as follows: the musical setting of a lyric poem for one voice with piano accompaniment. The setting is by a specific composer, as distinct from anonymous or collective authorship; is self-contained as distinct from, say, an aria that is part of a whole; and is distinct from approximately notated so-called popular songs (even such sturdy hits as Gershwin’ s or Sondheim’ s) that can be rendered by any voice in any arrangement at any speed. Art song is our answer to the German Lied, or to the French melodie, as opposed to the chanson. American art song is—no more and no less—art song by an American.”¹⁰⁾

This was the article written for the subtitle of

“Art Song: Dead or Alive?” in the magazine, *Opera News* and American composer Ned Rorem claims that the American culture is formed by individual Americans themselves.

American art song began lately when many composers from different countries in Europe moved to America by the

9) Barry Seldes, "Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician" (California: University of California Press.), 97

10) Ned Rorem, "The American Art Song: Dead or Alive?" *Opera News* (August 1996), 15–21, 30.

political and revolutionary reasons. By the time of the golden age of Schubert and Schumann, many composers from individual countries started to write music of their own with famous poets.

This idea seems to be consistent from the beginning of the American Art song through the 20th century Art songs in America including Leonard Bernstein's own distinct characteristics of realistic, nonetheless logical music.

Looking briefly about how the American art song had developed, the first American Art song was started with Francis Hopkinson(1737-1791), a Philadelphia native and signer of the Declaration of Independence. In the 19th century, many Americans composed songs for amateur musicians to sing at home, and those songs were usually called parlor song. In the middle of the century, many of American vocal pieces were written for an American entertainment consisting of comedy skits, a variety of acts, dancing and music. The pieces were performed by white people, and especially the simple but effective melodies often mistaken for American folk songs. Stephen Foster (1826-1864) was one of the famous composers of these folk style Art Song. ¹¹⁾

By the end of the 19th century, several American composers were travelling around Europe to study, especially with German and French composition teachers. They gained a thorough understanding of Romantic style, including an understanding of the Lieder tradition. American songs written between 1870 and 1910 were often refuted due to the fact that those songs were too derivative, although the compositional craft

11) Burton Bernstein and Haws Bernstein, B. Barbara. "Leonard Bernstein: American original; how a modern renaissance man transformed music and the world" New York Philharmonic years, 1943-1976. (NewYork: Collins, 2008.), 97

shown in these works was quite noteworthy.

In 1915, Van Wyck Brooks stated in 《America's Coming of Age》, that the Puritans' ideas of dichotomy, such as a high culture and low culture and the theoreticism and activism, should be dismissed and new American literature should be pursued.¹²⁾ Therefore, American composers and modernisms such as Aaron Copland(1900-1990), Nadia Boulanger(1887-1979), and Charles Ives(1874-1954) began to break from European traditions in the early 20th century. They tried to mix French and Russian modernisms with the American jazz culture and composed songs in a variety of styles, including both traditional and experimental sounds.

By the end of the 20th century, several composers emerged as leaders of American art song composition, especially Samuel Barber (1910-1981), Ned Rorem (born 1923) and Copland were well-known. In the beginning of 1900, George Gershwin (1898-1937) brought the unconventional idea of the combination of classical music and jazz, and that influenced Bernstein to bring up his own distinct and unique style of mixture of classic, jazz and pop music. David Prall(1886-1940) was one of the Bernstein's philosophy professor in Harvard and he and Copland, Bernstein's musical teacher, taught Bernstein about the importance of American jazz rhythms and mostly the syncopation.¹³⁾ He taught that the syncopation was not just about sound, but it is the physical sensation. There will be syncopations illustrated in few songs of the song cycle later in

12) Barry Seldes, "Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician" (California: University of California Press.), 46

13) Barry Seldes, "Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician" (California: University of California Press.), 50

the next chapters.

Furthermore to these techniques and American culture, Bernstein added his own idea of musico-linguistic theory to his music. He also has given the lectures in Harvard University which was entitled, “The Unanswered Question.” These lectures explored the enigma that was (and is) modern music. Looking through this form of the linguistics and music through the study of both “The Unanswered Question” and Leonard’s music theory, the song cycle, “I Hate Music” can be analyzed deeply with the relationship of music and linguistic.

C. Bernstein' s musico–linguisitics

1. Definition of Bernstein' s musico–linguistics.

Bernstein brings out the elements of language and relate them to music with his own creative ideas of musico–linguistics. He supports this idea by mass amount of musical examples of various artists and composers. These examples will be brought up and similar examples the song cycle, 'I Hate Music' will be illustrated later in this chapter.

One of the professors of Philosophy Department in Harvard, Professor David Prall, influenced Bernstein to think deeply about the beauty, analytical method, and historical perspective to come together. After he learned the interdisciplinary values and cross–disciplines including believing in what were called “mind” and “spirit” , he was able to interconnect the music into the fields of poetry, linguistics, aesthetics, and some parts of elementary physics.¹⁴⁾

Bernstein' s idea of this new linguistic area which relates to the idea of an universal grammar underlying human speech, he defined it as something called “Chomskian.” Noam Chomsky is an American linguist, philosopher, cognitive scientist, logician who was widely known as the “father of modern linguistics.” Bernstein brings out the message of the Chomsky' s claim that looking at the hypothesis of innate grammatical competence, it can be concluded that the language is connected to the human endowment, which in other words, the language indicates the

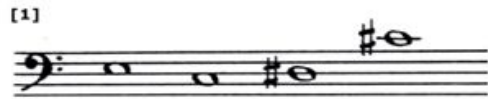
14) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.3

unique power of human spirit. Describing deeply about this relationship, he explains that all languages can share and can come from the physiological structure of our mouth, throats, and noses, which he defines it as an advanced term, “substantive universals.” Bernstein supports this notion by enumerating the similar sounds of the mother shared all nationwide. He states that the ‘MA’ sound of an infant child is involved in the word, ‘mother’ : mater, madre, mutter, moder, Ima, shi-ma, and even umma in Korean as well. ¹⁵⁾

As Bernstein reinterprets Chomsky’ s idea of the “substantive universals” , he provides similar unifications within different music to show the similarities between the language and music. He introduces the first four notes of the Copland’ s Piano variations[1] interacting to Bach’ s C- Sharp minor Fugue from the Well-Tempered Clavichord[2], the variations in Stravinsky’ s Octet[3], Ravel’ s Spanish Rhapsody[4], and the Udayn Shan-kar Dance Company[5]; he had a notion in his brain that there should be some deep, primal reason why these discrete structures of the same four notes would be connected to those various musicians’ different kinds of music.[1] ¹⁶⁾

15) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.13

16) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973). p.7



These are the examples demonstrated to show how the same four notes can be redefined by different composers as the sound of 'MA' is internationally related to each other to express the meaning of a word, 'mother.'

Although Bernstein interconnects the relationship between language and music, he also mentions that the surface solution of

two categories will be resulted as slightly different way. He explains the main functions of music and language that music will only work as an aesthetic function whereas the function of the language contain both a communicative function and an aesthetic function. He states that the music itself can solely be the chunk of a prose by relating the ideas with relative clauses, but the prose of the language can be interpreted by enumerating the sets of words. To explain in details, music can be expressed multiple “strings” at once –form, melody, harmony and rhythm for example – whereas language can only deliver one word at a time sequentially.¹⁷⁾ There is another theory he argues and that is the sole note or an isolated event can never make a speech or make a meaning¹⁸⁾ whereas the sound of language can obtain the meaning of itself such as “Ah!” can sufficiently convey the meaning of itself.¹⁹⁾

Therefore he provides the solution to this problem as interpreting the language as *poetry*. He recreates the Shakespeare’ s sonnet example by using the idea of prose converting into poetry by breaking them with the deletion, conjoining, and permutations:²⁰⁾

Tired with / all these, / for rest / ful death/ I cry

17) Naomi Thomas, “Bernstein’s Unanswered Question: A journey from linguistic deep structure to the metaphysics of music.”DMA Diss., (Florida Atlantic University, 2004). p.29

18) Leonard Bernstein, *Young People’ s Concert(revised and expanded edition)*(New York: Simon and Schuster, 1970).p.9

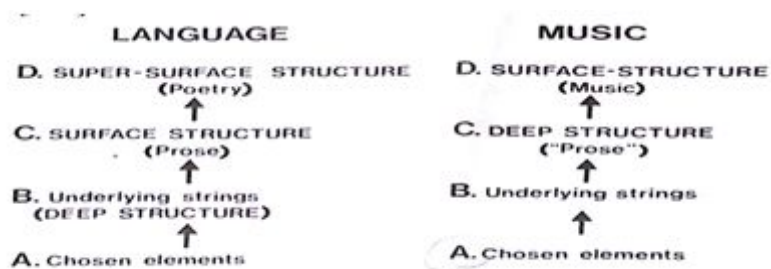
19) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.11

20) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.83-84

Into

I am tired
Many things tire me
I am crying
I long for death
Death is restful
Death would end my tiredness,

By breaking them into other sets of sentences, the line of the poem is much easier to understand and now both the music and the language can be resulted as the same solution, which is a prose as shown below.



Bernstein eventually brings the important aspect of interrelationship between the music and language by demonstrating how both of these subjects are resulted as prose. Bernstein brings the two huge categories together and he defines it as a musico-linguistic.

2. How he divides the definition of musico–linguistics into minor parts.

In the famous lecture of Bernstein's unanswered questions in Harvard, he explains the three big steps of linguistic elements relating to the musical elements categorizing as the big three departments: Phonology, Syntax, and Semantics. Phonology is the fundamental part where he talks about how verbal and musical utterances are made, which he states as the *sound* itself. The second step, Syntax is the *structure* of the language reinterpreted into musical structures; and the last part, Semantics would be the combination of both sound and structure, which can be defined as the *meaning*. These three big departments can be rearranged into two huge subjects with the words previously mentioned in the paper, which are “mind” and “spirit” .

Bernstein connects the idea of Mind to the nature and structural function to the music. In other words, ‘Mind’ , which Bernstein is viewing, can be studied in depth as why we talk the way we do and he connects that as why we play or sing or even compose the music the way we do by studying the melody and the phrase, how the linguistic and poetry, and even our societal behavior are related to music.²¹⁾

He also mentions that the deepest universals we all share are the emotions such as passion, fear, anticipation, aggression, and etc. The emotions can be expressed differently when we speak and it also applies to the musical, emotional expressions as well. This can lead to the second subject of the musico–linguistic, which is the “spirit.”

21) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). P.8

i) Mind

Bernstein sets an example of scientific method of corresponding the verbal and musical elements by illustrating the following sets of equations.[9]

[9]

	<u>MUSIC</u>	<u>LANGUAGE</u>
1)	note	= phoneme
2)	motive	= morpheme
3)	phrase	= word
4)	section	= clause
5)	movement	= sentence
6)	piece	= piece

Bernstein regulates that the entire movement of music equals to a prose sentence. This above chart demonstrates the relationship between the music as a whole and the linguistic form of a prose, which is a poetry. However, he also illustrates minor, detailed examples of part of speeches such as nouns, verbs, adjectives redefined as the motives, rhythmic patterns and harmonic embellishments; and relative clauses used as different cadences or chords to indicate the changes of phrases in the form of the song.

a) Part of speeches

To grasp the interrelationships between the poetry and music, he first breaks the music into the parts to analyze the parts of

speech. He uses Mozart's G minor symphony as an example; he introduces the part of speech for bonding the rhythmic pattern to "verb" [24,25], harmonic modifier to an "adjective" [24], and the initial seed of the melody to a "noun" [26]. He also mentions about the emphasis by demonstrating the repetition.[24] This will also be demonstrated in the later chapter with the example of the song cycle.

The image contains three musical examples labeled [24], [25], and [26], each with annotations explaining their linguistic significance.

[24] shows a bass clef staff in G minor. The first measure has a downward arrow labeled "minor-third interval". The second measure has an upward arrow labeled "major-sixth->inversion (chordal modifier-> adjective)". A bracket on the right side of the staff is labeled "different forms of rhythmic pattern (verb)".

[25] shows a bass clef staff in G minor. It has two downward arrows labeled "repetition of an interval" and two upward arrows labeled "repetition of sequence".

Below [25] is a bass clef staff showing a "tonic triad" (G-Bb-D).

[26] shows a grand staff (treble and bass clefs) in G minor. The treble staff has a bracketed group of notes with a downward arrow labeled "dissonant (tension)->appoggiatura initial seed (noun)". The bass staff has a note labeled "tonic" (G) and a note labeled "3rd" (Bb). A bracket between the 3rd and the final note in the bass staff is labeled "resolution (release)". A 5th line note in the treble staff is labeled "5th".

As the notes or melody of the noun was demonstrated, the rhythmic modifiers were identified as verb in the part of speech. He used triplets and syncopations as the typical American jazz rhythms.²²⁾ Another reason that he used these kinds of rhythms was that he tried to make the text more speech like sound by using those patterns.²³⁾ The example will be shown later in the analysis of the song cycle.

Furthermore to the use of nouns and verbs, Bernstein arranges the harmonic embellishments as adjectives. Bernstein brings the idea of another important aspect of adjective, which is called, “zeugma.” Zeugma is one of the figures of speeches meaning of two nouns described by one adjective. By using the Chomskian ambiguous sentence: *The whole town was populated by old men and women*, he argues about the word *women* with the confusion of two different meanings of women, one is as the old women and the other one meaning women in all ages. Using the zeugma, the word “old” can be deleted and yoked to the single adjective old.²⁴⁾ Similarly, he demonstrates the zeugma in music by illustrating the harmonic embellishments in Stravinsky’s *Petrouchka*. [28]²⁵⁾

[28]

22) Paul Myers, *Leonard Bernstein* (London: Phaidon Press, 1998).

23) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973).

24) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973). p.121

25) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973).p.120

Allegro moderato $\text{♩} = 112$

ff

(Here's one noun) (Here's another)

(another) (another)

The different nouns are decorated with the same harmonic modifier as it is similarly shown again in the fourth song of the cycle, 'The Big Indian' later in the analysis.

b) Structures of the sentence

Furthermore to the part of the speeches, he also discusses about the structure or form of a sentence. He first introduces the importance of a motive, which can be understood as the main subject or the theme of a sentence.²⁶⁾

He uses motive to start the sentence and using harmonic and rhythmic embellishments to make a whole sentence.

Bernstein uses the way to make the sentence and those sentences or phrases can be connected by the musical relative clauses or punctuations. The example of Wagner's *Tristan und Isolde*, he creates a sentence by putting two motives together. [30]

[30]



The second motive starts on the ending note of the first motive. By interconnecting these two motives, Wagner produces a form of a sentence.²⁷⁾ He also uses participles to connect the

26) Leonard Bernstein, *Young People's Concert (revised and expanded edition)* (New York: Simon and Schuster, 1970).p.16

27) Leonard Bernstein, *Young People's Concert (revised and expanded edition)* (New York: Simon and Schuster, 1970).

sentences smoothly. Here is the example of the language form of the deletion and embedding of the three different sentences by using the participles. [19] ²⁸⁾

[19]

- 1) John was glad
- 2) Harry persuaded John
- 3) John (to) take up golf

- 1) John was glad (that)
- 2) Harry persuaded John
- 3) ... (to) take up golf.

Musical examples will be shown in the later chapters with the analysis of the song cycle.

c) Intonations

Later on, to make the sentence sound more interesting and easy to understand, he provides the importance of speech dictated intonations and accents. He introduces the notion of the symmetrical instincts: defined it as dualism. He explains that the dualism arises from the very structure of our bodies such as the systole and diastole of our heartbeats, the left-rightness of our walking, the in-and-outness of our breathing, in our maleness and femaleness; by applying them to the strong and weak beat

28) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973). p.75

or the accented words and unaccented words.²⁹⁾ Bernstein illustrates the example of the G minor symphony to show the strong beats and weak beats.[32]

[32]



As Bernstein demonstrates Mozart's Symphony to show how the strong/weak beats are illustrated with the multiple

29) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973). p.89-91

layers against each other. The composer creates an ambiguous metrical context, which gives a simple rhythmic tilt to the piece, and represents its aesthetic intrigue.

[18]



Jack loves Jill, (maybe)



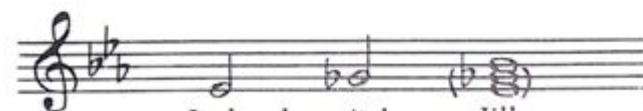
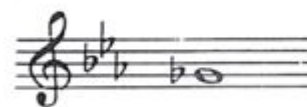
Jack loves Jill?



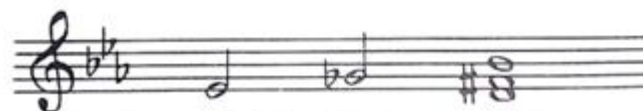
Jack loves Jill: (I wonder)



Does Jack love Jill?
(Question mark)



Jack doesn't love Jill.



Doesn't Jack love Jill?
(Question mark)

ii) Spirit

As Bernstein set the linguistic analysis of the music intellectually with the subject of ‘mind’ , he also provides the emotional expressions by providing the interrelationship between the figures of speech to the musical aspects. Bernstein notes that the metaphor is the key to the poetry. Metaphor is one the figures of speech that is used for the comparisons without using the words, *like* or *as* where as the simile is used with the words of *like* or *as*. The statement he just mentioned, “the metaphor is the key to the poetry” ³⁰⁾would also resulted as a metaphor. He reassembles the words of the poetry to make it as a prose to understand the metaphorical meaning deeply and gather them together again to express the meaning of the poetry. The correlations of the metaphorical expression are apparently demonstrated musically and textually in the cycle of ‘I Hate Music’ . The figures of speech can be illustrated by providing the different harmonic expressions, the changes of tempo to tell the atmosphere, and finally the word paintings; several examples of metaphorical expressions in the song cycle are arrayed below.

a) Harmonic expressions

As mentioned earlier with the internationally shared sound of ‘ma’ in the word of mother, Bernstein provides different harmonic expressions of calling mother in different situations.

30) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.123

The sound 'MA' is gliding in one example: One is defined as an ictus and the other one is for the interrogative. [6], [7] The last one is to exemplify the speaking like singing as is the mother could not hear his or her voice. [8]³¹⁾

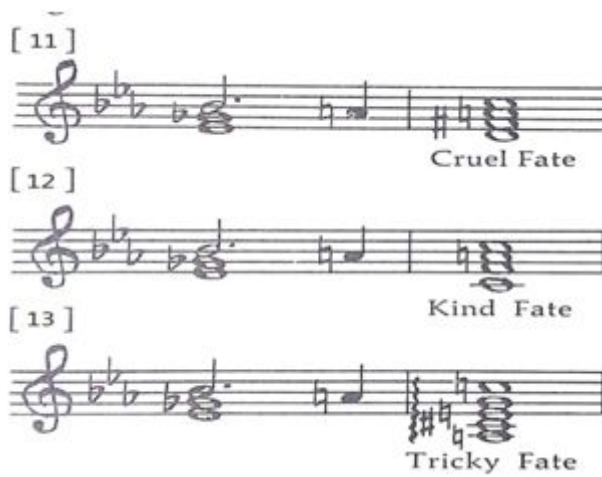


Hence Bernstein links the idea of a sound to simple musical flow; he also mentions that the deepest universals we all share are the emotions such as passion, fear, anticipation, aggression, and etc. The emotions can be expressed differently when we speak and it also applies to the musical, emotional expressions as well.

He also shows the examples of different kinds of chord by modifying chord of the Fate Motive in Wagner' s Ring Operas to illustrate the different descriptions of a noun, which is the adjective by providing below chords [11], [12], [13].³²⁾

31) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.15

32) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p. 63



These kinds' examples are also dealt in 'I Hate Music' song cycle later in the chapters.

b) atmosphere of tempo changes

Bernstein often uses the changes of tempo and atmosphere of the music to express the clear contrasting images. He supports this idea by providing the whole verbal analysis of Beethoven's Piano Sonata. [16]

[16]

Allegro (♩ = 116)

ri - tar - dan - do

p espr. PLEASE... PLEASE... I IMPORE YOU... r'LL

ten.

a tempo semplice

DO ANYTHING IF ...

sf *p* (and comes the reply)

YES; BUT ONLY ON CERTAIN CONDITIONS.

Here is the simple, cruel answer for the a tempo semplice

ri - tar - dan - do

p dolce PLEASE... PRETTY PLEASE... IF YOU DON'T... ON THE OTHER HAND

mf *f* cresc.

ten. ten.

sfz IF YOU DO ...

a tempo

(We receive the same answer)

(New pleading methods)

f ten.

leggiero

f ten.

(Thinking...)

p scherzando

(coy...)

f (wheedling...)

sf

etc.



Looking at this long analysis of the whole piece, Bernstein interprets it differently with different tempos provided.

c) word paintings

As Bernstein used various aspects to correlate the linguistic aspects to the musical aspects, the most delicate examples of the metaphorical expressions in his music were the word paintings.

Before going into the specific examples illustrated by the song cycle, here is the demonstration of Bernstein's own interpretation of Strauss's Don Quixote's word paintings. Later he

compares his idea to Strauss's original intention of the song and by looking at these creative interpretations that he made, we can tell that Bernstein used his great ideas of word paintings in his own works as well.

He makes the story as:³³⁾

There was a big city and there was a prison. During the night time, while other prisoners busy snoring, one man stayed awake, because he was innocent to be in the prison and he played flute all night along. This one man is waiting for the superman to come to save him. There is the sound of a superman coming with his motorcycle through the road. This is the interpretation of the violin playing aggressively.



And then the superman will whistle as secret sign.



While the superman comes to the prison, the other prisoners would snore and the reed instrument will do as follows:

33) Leonard Bernstein, *Young People's Concert (revised and expanded edition)* (New York: Simon and Schuster, 1970).p.58-59



The sound of the flute gradually increases as the superman goes closer to his friend.



After coming into the prison, the superman hits the guard's head 'bang'. The percussion instrument suddenly plays the below note.



While the snoring sounds continue, the flute stops and the superman escape with his friend. The snoring sound gradually diminishes and the orchestra gives the main character the freedom.

All these interpretations are very attractive while it is not the original interpretation of the composer's perspective.

Don Quixote is about a silly old man who read so much about a knight saving a beautiful woman. He himself wanted to be like the knight and brings the old donkey with him to save his own princess.

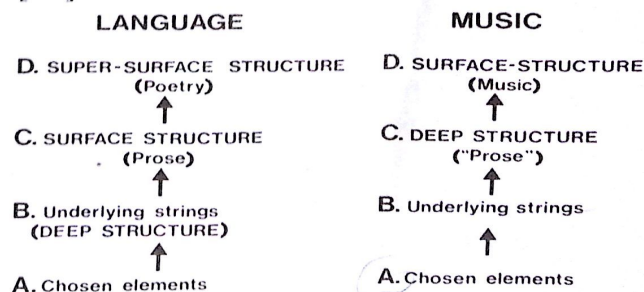
While his companion, Sancho Panza, showed integrity toward the old guy and he knew that his master was doing something very silly and he laughed to himself. While they were on the road, they met a flock of sheep along the way. And one shepherd plays the flute and Don Quixote misinterpreted the shepherd as an enemy. He attacked the flock of sheep and the shepherd. The flock of sheep spread out and ran away.

Likewise, Bernstein carefully explained his idea of musico-linguistics and those examples were found in his own song cycle, 'I Hate Music'. Looking at the dates that he composed this song cycle, *Five kid's song*, *I Hate Music*, the dates were closely related to the time when he was considering deeply about the 'Unanswered Question', which was the book published based on his study of musico-linguistic. This proves that this song cycle must have been written after the long deliberation of Bernstein's musico-linguistic.

Although Bernstein interconnects the relationship between language and music, he mentions that the surface solution of two categories will be resulted as slightly different way. Even if the core idea, which is the idea that the both materials can be defined as prose he explains the functions of music will only work as an aesthetic function whereas the function of the language contain both a communicative function and an aesthetic function. He states that the music itself can solely be the chunk of a prose by relating the ideas with relative clauses so as the languages, but the prose of the language can be interpreted by enumerating the sets of words, which can be concluded as *poetry*.^[20] To explain in details, music can be expressed multiple "strings" at once -form, melody, harmony and rhythm for example - whereas language can only deliver one word at

a time sequentially. There is another theory he argues and that is the sole note or an isolated event can never make a speech or make a meaning whereas the sound of language can obtain the meaning of itself such as “Ah!” can sufficiently convey the meaning of itself. However, this idea of isolated sound will may or may not be dealt later in the chapter with specific examples, because the most important idea of Bernstein’s musico-linguistic theory in this paper is how both of the subject are resulted in prose, but arranged differently, one with the surface structure of music and the other one with the super-surface structure of the *poetry*. As an advanced interpretation, this paper will analyze how the musical prose is formed by giving the actual examples of Bernstein’s musical theory found delicately in ‘I Hate Music’ cycle and how the prose of the linguistic, which is the poetry, is enumerated coinciding with his musico-linguistic theory.

[20]



D. Analysis of the Five kids song cycle, 'I Hate Music'

This song cycle was dedicated to Edys Merrill and she said, "I was working in a war plant," she said, "and I was at the factory all through the day and music kept going all through the night. I would walk around the apartment with my hands over my ears screaming, 'I hate music—la de da de da,' and Bernstein wrote a cycle of songs based on what I screamed and dedicated it to me." Koussevitzky refused to allow Bernstein and Tourel to program the songs understanding this song cycle as an obvious popular style and was not serious art songs, but when the song cycle was represented, so many people like it and they were later involved as one of the famous American Art song cycles.³⁴⁾

Bernstein wrote his own texts for this cycle. They are all in the first person's view as a child telling a story. Although the texts are not related to each other, the singer has to sing coherently with their own understanding of ten year old child's mind for all five songs. The child voices her opinion strongly. The frivolity of the texts appealed to the popular audience and the songs are introduced with twentieth century compositional techniques. These texts allowed Bernstein to be precocious, rebellious, irreverent, and unpredictable, which might be the typical characteristics that explain his challenging life background. He chose to demonstrate this through a melodic compositional style that often sounds improvisational and to instill the

34) Joan Peyser, Bernstein: A Biography, revised and updated (New York: Watson-Guption Publications; first publication, William Morrow and Company, 1987) p. 101.

accompaniments with jazz-influenced metric accent displacement. Furthermore, there is evidence of deliberate word paintings found within the accompaniments as well as the vocal lines. The following is an overview of each song in the cycle.³⁵⁾

i) My Name is Barbara

My mother says that babies come in bottles;
 But last week she said they grew on special babybushes.
 I don't believe in the storks, either!
 They're all in the zoo, busy with their own babies!
 And what's a babybush, anyway?!

My name is Barbara

Main notes for the accompaniment	E
Rhythm	2/2 → 3/4 → 2/2 → 3/4 → 2/2
Tempo	Moderato
Accompaniment and the harmonic features	The resonance of wide ranges of 7 th and 9 th acts as an important role.
Typical feature	Ten year old girl' s suspicious mind including her rebellious mind, but introducing herself sweetly.

This song is about a girl who is curious about what her mother had said about where the baby is born. The form of the song is with

35) Yugo Sava Ikach, "A study of selected songs by Leonard Bernstein which reflect his contribution to the evolution of art song in America." DMA Diss., (Morgantown: West Virginia, 2003). p. 36

moderato and through composed. While the accompaniment goes slowly with the plodding rhythm expressing the suspicious and curiosity, the vocal line is sung *with very legato, contemplative* like a mother calmly setting out the non sense words to a little girl. As it is mentioned previously, Bernstein uses syncopations in the first song to express the little girl's curiosity and the confusion of where babies come from by illustrating the plodding rhythms.

Musical score for "My Mother Says That" from *West Side Story*. The score is for Voice and Piano. The tempo is "Moderato". The vocal line is marked "mp very legato, contemplative". The piano accompaniment is marked "p" and "simile al segno". A red circle highlights the piano accompaniment in the first measure, showing a plodding rhythm with a syncopated bass line and a sustained chord in the right hand.

Bernstein uses plodding rhythms in the accompaniment throughout the song until the denial of the girl appears on the measure 10. [52] Bernstein wrote accompaniment to sustain its chord to show the strong denial of the girl's disbelief.

[52]

Musical score for "Don't Believe in the Storks" from *West Side Story*. The score is for Voice and Piano. The tempo is "veheemently". The vocal line is marked "f" and "mf". The piano accompaniment is marked "f" and "mp". A red circle highlights the piano accompaniment in the first measure, showing a plodding rhythm with a syncopated bass line and a sustained chord in the right hand.

Here, he also applied the harmonic expressions for the

emotional expression as it was shown in the Wagner's example in the 'spirit' part before.

There is another example of the participle deleting and embedding at the same time and this is to illustrate the similar form of clauses and participles in language. [54]³⁶⁾

[54]

The musical score is for Leonard Bernstein's 'The Unanswered Question: Six Talks at Harvard'. It is in 3/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'I don't be - lieve in the storks, ei - ther!... They're all in the zoo, bus - y with their own ba - bies! And'. The piano accompaniment has dynamics: f, p, p, p, f. There are red circles around the piano part, highlighting the notes Bb and Eb, and the word 'And'.

Here, Bernstein uses Bb and following Eb to connect the previous sentence with the next sentence. (I don't believe in the storks either! -> they're all in the zoo,) After giving the period by providing eighth note rest, he starts another sentence with new GM9 chord, he connects the next two sentences with writing the word 'and' with high A note to continue to the next sentence.

After she resentfully questions, "And what's a baby bush anyway?!", she concludes her confused mind of the baby's birth with

36) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973). p.75

her firm identity, “my name is Barbara.[53]

[53]

resentfully
what's a ba-by-bush, an-y-way!?

mf
dim. poco a poco rit.

17
P
sweetly slowing up
My name is Bar-ba-ra

Pno.
dim. poco a poco rit.
p
pp

ii) Jupiter has Seven Moons

Jupiter has seven moons or is it nine?

Saturn has a million, billion, trillion sixty-nine;

And everyone is a little sun, with six little moons of its own!

But we have only one!

Just think of all the fun we'd have if there were nine!

Then we could be just nine times more romantic!

Dogs would bay'til they were frantic!

We'd have nine tides in the Atlantic!

The man in the moon would be gigantic!

But we have only one! Only one!

Main notes for the accompaniment	F(m. 1~13) → E(m. 14~20) → Ab(m. 21~26) → F(m. 27~32) → A(m.33~38) → Bb(m.39~41) → Db(m.42~50)
Rhythm	5/8 → 4/8 → 5/8 → 4/8 → 5/8 → 4/8 ...
Tempo	Allegrovivace → Molto meno mosso → Allegro vivace → Molto meno mosso → Allegrovivace
Accompaniment and harmonic feature	Syncopations, lots of tempo changes, staccatos, word paintings
Typical features	Emotions of a girl fluctuates dramatically from excitement and the sadness.

In the second song, Bernstein furnishes an accompaniment that is light, and rhythmically complicated, featuring a meter of 5/8 and utilizing eighth notes to create a skipping quality. He achieves this by alternating two measures of 5/8 meter with one of 4/8 meter. As the rhythmic modifiers were identified as verb in the part of speech, he used triplets and syncopations as shown below. The accompaniment plays an irregular rhythmic motive with staccatos to provide the movement of the sparkling stars.



The text is set syllabically and speeds along in variations of eighth note rhythmic patterns usually ending each phrase with a sustained note. The music lands strongly on the 4/8 at last. Bernstein purposely chose the asymmetric meter of 5/8, because he believed 5/8 meter and 7/8 meter to be well suited to American music and speech patterns. This rhythmic pattern shows the image of a little girl's limited mind of thoughts frequently moving one mind to another.

Furthermore, by interconnecting the two motives like using the clauses in the sentence, he creates the longer sentence. He connects the two motives together in the beginning of the song. [31]

[31]

starting and ending
point of the first motive.

beginning of the second motive;
ending note of the first motive

After the prelude, Bernstein makes the vocal phrase to start like the prelude but leaps upward a fifth followed by a descending skip of a third on the word “seven. This leaping high note shows the emphasis of an amazing fact that Jupiter has seven times more moons than in Earth. [55]

main motive

She expresses her excitement by singing seriously with piano with ascending phrases of chords in F major to A major with growing excitement. Then he moves the chords to minor and at last to the climax of Db major chords. However, she is suddenly ashamed with the reality that the Earth only has one moon.

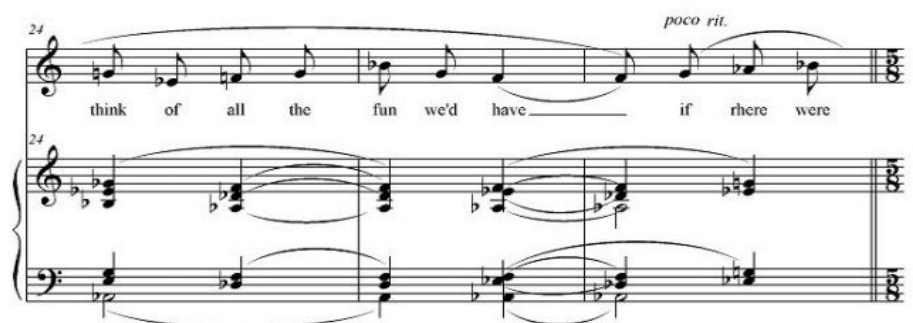
Then she goes back to the excitement of imagining the nine

moons again. [20]

[20]

24 *poco rit.*

think of all the fun we'd have _____ if there were



27 *p seriously*

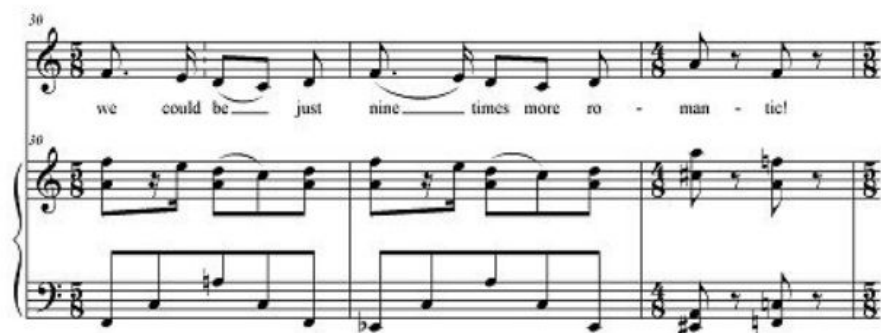
nine! _____ Then

pp sempre staccato



30

we could be _____ just nine _____ times more ro - man - tic!



33 *mf* with growing excitement
Dogs - would bay til they were fran - tic!

33 *cresc.*

36 *cresc.*
we'd have nine tides in the At - lan - tic!

36 8

39 *f*
The man in the moon would he gi - gan - tic!

39 *ff*

Reo.

This developing excitement is clearly shown with growing dynamics and with industriously played eighth notes. The excitement grows with rhymed words, romantic → frantic → Atlantic → gigantic.

By recalling the Don Quichote example mentioned in the word

painting, Bernstein used the intentions to apply the word paintings to this song. The accompaniment expresses the strong chord with forte on the “gigantic man” in measure, 41

After the strong “gigantic” chord, the grand arpeggio of a minor is illustrated to show as if a real gigantic man appeared right in front of the girl. Then the music goes back to tempo II with the fortissimo to show the great lamenting and ashamedness of the fact that the earth has only one.

Furthermore to the word painting examples, here, as Bernstein demonstrated Mozart’s Symphony before, he illustrates another technique to make the song interesting. He demonstrates how the strong/weak beats are illustrated with the multiple layers against each other, Bernstein similarly provides the measures of strong and weak accents within the phrase in this song. [33]

[33]



He also provides the examples of tempo changes in this song as well it was mentioned earlier.

As he writes this song, he illustrates the differences in emotional expressions of ten year old girl. The below music shows that the girl is exploring the possibilities of having nine moons and the accompaniment plays an irregular rhythmic motive in Tempo I. The

tempo fluctuates as the girl's thought and emotional expressions fluctuate. [17]

[17]



The motive that constantly appears in the accompaniment is lightly played with staccatos to give the sparkling stars or galaxy image in a little girl's imagination. [18]

[18]



However, the tempo changes when she talks about the reality. [19]

[19]

ev-ry one is a lit-tle sun, with six lit-tle moons of its own!...

Molto meno mosso *f* *sadly*
But we have on - ly one! Just

mf *p* *mp*

When the music goes back to tempo II with the fortissimo to show the great lamenting and ashamedness of the fact that the earth has only one.

After looking at all these musical techniques and tempo changes of the song, we can see that Bernstein finishes the song like Beethoven's Piano Sonata, Bernstein understands Beethoven's sonata as "invoking tears, passion, temper, bribery... I could go on building a whole drama of pleading and refusal - nothing specific".. - but a drama nonetheless, ending up in the last few bars, with yielding, compromise, and a firm agreement."³⁷⁾ [21] Bernstein brings this idea of yielding, compromising and finishing with the firm agreement to the ending of *Jupiter has Seven Moons*. [22]

37) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973). p.138

[21]

Musical score for [21] in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems. The first system features a piano (p) introduction with a crescendo (cresc.) leading into a melodic line. The second system continues the melody with lyrics: "we are in accord" (p), followed by a fortissimo (ff) section with lyrics "fz settled!".

[22]

Musical score for [22] in 8/8 time, key of B-flat major. The score begins with a tempo change to "Tempo I" at measure 48. The melody is marked "one!" and "dim." (diminuendo). The piano accompaniment is marked "pp" (pianissimo).

Bernstein concludes the music with reluctantly agreeing and accepting the truth.

Likewise, the playful and curious innocence of the girl is demonstrated throughout the melodic and rhythmic patterns and tempo changes of the song.

iii) I Hate Music

I hate music!

But I like to sing:

la dee da da dee; la dee da dee.

But that's not music, not what I call music.

No, sir.

Music is a lot of men in a lot of tails,
making lots of noise like a lot of females;

Music is a lot of folks in a big dark hall,
where they really don't want to be at all;

with a lot of chairs and a lot of airs,

and a lot of furs and diamonds!

Music is silly! I hate music!

But I like to sing: la dee da da dee:

la dee da dee: la dee da dee.

Main notes for the accompaniment	C(m.1~12) → D(m.13~14) → E(m.15~17) → F#(m.18~19) → G(m.20~21) → A(m.22~24) → F#(m.25) → G(m.26~27)
Rhythm	4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4
Tempo	Sostenuto → Allegro molto → Sostenuto
Accompaniment and harmonic feature	Strong chords played to express the strong denials,

	but legato arpeggios in allegro molto; no accompaniment when the girl sings to herself. Sequence of the vocal line with rhymes.
Typical features	Strong chords are played for the denials and broken legato arpeggios are played continuously to set out the silly meaning of the music.

Bernstein wrote single E note to start from the vocal line and gives the emphasis on the F#major 9 chord. On the strong chord, he adds the tenuto and an accent and suddenly changes the dynamic to piano and legato vocal line to show the contrast of “hate”and”like”.

[58]

[58]

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line begins with a single E note, followed by a sequence of notes. The piano accompaniment features strong chords and broken legato arpeggios. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score is marked with 'Sostenuto 9th' and 'suddenly relaxed 9th'.

To prove the clear expressions of the hate, Bernstein used the example of the harmonic expression. This was also dealt in 'My name is Barbara'. Following to the above F chord example, there is another broad, strong dm chord played with accents to show the

strong disbelief of a child.[15]

[15]

This strong f#M9 chord clearly stands for the word “hate.” In addition to the strong “hate” chord of harmonic expression, here, we can also see that he used the example of clauses. Bernstein uses the chord participle to connect two ideas together. [33]

[33]

The two sentences are connected together with the F# chord. Measure, 4 asks the singer to sing without an accompaniment freely and carelessly as if a girl is freely singing to herself with non-harmonic process of the notes. [59] The next phrase is illustrated with legato vocal line with unbroken chords as if the girl is lessening her thoughts. [60]

freely, rather tonelessly and carelessly

mp

In tempo

la dee da da dee; - - - la dee da dee. But

[59]

that's not mu - sic, not what I call mu - sic. No, sir.

p

[60]

After she explains her thoughts with various chords and melodies, the tempo changes to allegro molto. Now the girl is diligently enumerating the meaning of the music using the form of zeugma. As it is mentioned earlier, he uses “lots of” for many

different nouns. Ex) *Music is a lot of men in a lot of tails, making lots of noise like a lot of females.* Music” is the subject for all these meanings. So it is accented with *forte* in the beginning of the allegro molto. The words, ‘folks, hall, don’t, all, chairs, airs, furs, diamonds’ are all rhymes that are accented with *forte*. As the dynamic gradually grows until the Am7 chord of diamonds appears, the anger of the little girl is growing too. [61] After talking so fast, angrily, the girl wraps all these silly meanings of her own interpretation of music as one solution that ‘Music is silly’ and returns to the introduction of this song. The song is finished with the girl singing to herself like a tone deaf singing proudly to his or herself. [62]

[61]

The musical score for measures 10-12 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro molto' and the dynamic is 'mp'. The key signature has one sharp (F#). The piano accompaniment features a repeating eighth-note triplet pattern in the left hand and a more complex triplet pattern in the right hand. The vocal line includes the lyrics: 'Mu - sic is a lot of men in a lot of tails, mak - ing lots of noise like a'.

Measure 10: Vocal line starts with 'Mu - sic' and 'is a lot of men in a'. Piano accompaniment continues with the triplet patterns.

Measure 11: Vocal line continues with 'lot of tails, mak - ing lots of noise like a'. Piano accompaniment continues with the triplet patterns.

Measure 12: Vocal line continues with 'lot of tails, mak - ing lots of noise like a'. Piano accompaniment continues with the triplet patterns.

14

lot of fe - males;

18

real - ly don't want to be at all; with a

20 *piu cresc.*

lot of chairs, and a lot of airs, and a

22 *ff*

lot of furs and dia - monds!

As mentioned earlier about the rhythmic pattern as verbs, this is another example of rhythmic pattern that shows the actual actions. The 16th notes flowing arpeggio accompaniment in the third song, *I Hate Music*, conveys the idea of the meaningless music in ten year old girl's perspective.

We can also see that he has applied the example of strong/weak beat to the below part of the song. [34]

[34]

The image displays a musical score for the song "I Hate Music". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part features a continuous arpeggiated pattern. The vocal line includes lyrics and dynamic markings. Annotations in red indicate strong and weak beats, as well as specific musical techniques like zeugma and crescendo.

System 1:

- Vocal: *lot of fe - males; Mu - sic is a*
- Piano: *lot of fe - males; Mu - sic is a*
- Annotations: *zeugma* (upward arrow), *strong* (upward arrow), *strong* (upward arrow), *weak* (upward arrow), *f angrily*, *mp*, *cresc. poco a poco*

System 2:

- Vocal: *lot of folks in a big dark hall, where they*
- Piano: *lot of folks in a big dark hall, where they*
- Annotations: *strong* (downward arrow), *weak* (upward arrow), *strong* (downward arrow), *weak* (upward arrow), *cresc.*

iv) A Big Indian

A big Indian
and a little Indian
were walking down the street.

The little Indian was the son of the big Indian;
 but the big Indian was not the father of the little Indian:
 You see the riddle is,
 if the little Indian was the son of the big Indian,
 but the big Indian was not the father of the little Indian,
 who was he?
 I'll give you two measures:
 His mother!

Main notes for the accompaniment	C
Rhythm	7/8 → 8/8 → 7/8 → 9/8 → 5/8 → 7/8 → 5/8 → 7/8 → 8/8
Tempo	Sostenuto → Allegro molto → Sostenuto
Accompaniment and harmonic feature	Eighth notes standing for the walking phase,
Typical features	The little girl is excited to tell the riddle to other people.

Bernstein uses the noun methods, which was mentioned previously to show how these part of speeches are demonstrated in the below.

p (But very sharp accent)

harmonic embellishments(adjective)

noun A big In - di - an and a

noun *p* eguale noun

This musical score is in 3/8 time. The vocal line features a melody with accents and a red box highlighting the notes for 'In - di - an', labeled 'harmonic embellishments(adjective)'. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. Annotations include 'noun' with arrows pointing to specific notes, and 'p eguale' indicating a piano equalized section.

You can see that there is a correlation between the rhythmic pattern and verb that explains the eighth notes as two Indians walking down the street or the ten year old girl continuously thinking of the riddle that the big Indian is not yet identified. In addition, there appears the example of zeugma as mentioned previously. The main notes in the chords are described by same patterns of the melody and that melody can be the harmonically embellishing adjective to the nouns.

[29]

same adjective another same adjective

lit - tle In - di - an were walk - ing down the street.

This musical score continues the piece. The vocal line has two red boxes: one over 'In - di - an' labeled 'same adjective' and another over 'down the street' labeled 'another same adjective'. The piano accompaniment continues with eighth-note chords, showing a consistent rhythmic pattern.

The end result is an accompaniment and vocal line that appear unrelated and difficult at first; however, later, a cohesive united harmony appears through these rhythmic groupings. With the word “Father,” the three parts (right hand, left hand and vocal line), match on every downbeat for six measures consecutively.”³⁸⁾[63]

In the lecture of ‘Unanswered Question’, Bernstein states the Chomsky’s idea of creativity using the idea of piano playing Hanon.³⁹⁾

Here, the left hand of piano plays like Hanon and it continuously creates new flow of eighth notes and that brings the idea of a ten year old child endlessly thinking within her own boundary. He also uses the clear examples of strong and weak beat as mentioned before in Mozart’s G minor Symphony. This song contains the aspects of jazz and lots of syncopations should be played well and sung playfully.

As it was mentioned before, Bernstein uses the motive to start the sentence and uses musical clauses to connect the simple sentence together. One example is provided below followed by the *Tristan und Isolde* example. He used the main motive to create the sentence until the next motive starts the second sentence. [31]

[30]

38) Yugo Sava Ikach, “A study of selected songs by Leonard Bernstein which reflect his contribution to the evolution of art song in America.” DMA Diss., (Morgantown: West Virginia, 2003). p. 43.

39) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Cambridge,MA: Harvard University Press, 1973). p.81~83



[31]



Furthermore, this song also provides the example of word paintings as mentioned earlier to support the idea of rhythmic pattern. As the accompaniment continues from the measure 13, the dynamics and the rhythmic pattern rise with strain and excitement as if the curiosity and confusion are getting worse. The accompaniment carries the excitement and tension with the ascending notes and with more eighth notes leaping high and low; and releases at once with dramatically descending after the “father” as if a roller coaster carries the tension to the peak and suddenly releasing the tension by going down quickly. [51]

13 big In - di - an; but the big In - di -

15 an was not the fa - ther of the lit - tle

F Major

Bernstein used an orchestral form of accompaniment carrying with diverse process extending the motive to the larger scale. As listening to this process, the size of the accompaniment enlarges. The questionable curiosity increases with the fast moving eight notes in the accompaniment.

He also uses another example of strong/weak beat example as well as the word paintings.[35]

[35]

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "A big In - di - an and a". Above the vocal line, the instruction *p* (but very sharp accents) is written. The piano part has the instruction *p eguale*. Red arrows point to specific beats in the piano accompaniment, labeled "strong" and "weak". The second system continues the vocal line with the lyrics "lit - tle In - di - an were walk - ing down the street." and the piano accompaniment. Red arrows point to beats in the piano part, labeled "strong", "weak", and "strong".

As the strong/weak beats of speech dictated intonations are shown, there is another example of zeugma is shown as well in the example of [34]. However, this time, it is not the harmonic embellishments but textually: lot of females and lot of folks.

[34]

P (But very sharp accent) harmonic embellishments(adjective)

noun A big In - di - an and a

noun *P* *eguale* noun

lit - tle In - di - an were walk - ing down the street.

same adjective another same adjective

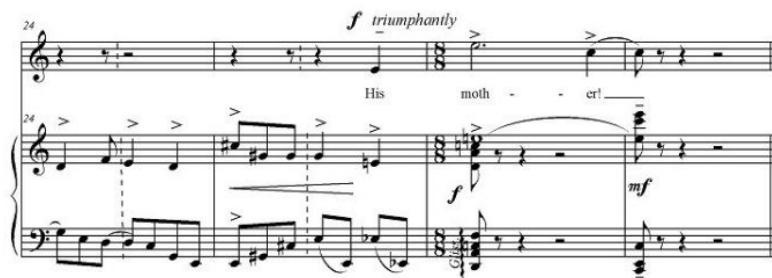
Bernstein organizes the riddle with spoken words later in the song to bring the audience's attention [64] and finally finishes with giving answer with E major vocal lines of "His mother!".[65]

[64]

22 (spoken very fast)

You see the riddle is, the little Indian
was the son of the big Indian, but the big
Indian was not the father of the little Indian,
(7) who was he? __ I'll give you two measures:

[65]



Here, Bernstein demonstrates the riddle of a Big Indian and this text might apply to his own life that for Bernstein himself; his mother was always the one who cared him and led him to study music constantly whereas his father was the one who was not as supporting as his mother.⁴⁰⁾

v) I'm a Person Too

I'm a person too

I just found out today
that I'm a person too, like you:
I like balloons; lots of people like balloons:
But ev'ryone says, "Isn't she cute?
She likes balloons!" I'm a person too, like you!
I like things that ev'ryone likes:
I like soft things and movies and horses
and warm things and red things: don't you?
I have lots of thoughts; like what's behind the sky;

40) Lazo, Caroline Evensen. *Leonard Bernstein: in love with music*. Minneapolis: Lerner, 2003.

and what's behind what's behind the sky:
 But ev'ryone says, "Isn't she sweet?
 She wants to know ev'rything!" Don't you?
 Of course I'm very young
 to be saying all these things
 in front of so many people like you;
 but I'm a person too!
 Though I'm only ten years old;
 I'm a person too, like you!

Main notes for the accompaniment	F(m.1~9) → A(m.10~16) → Ab(m.17~25) → G(m.26~32) → F(m.33~39)
Rhythm	4/4 → 3/4 → 4/4 → 3/4 ... 5/4
Tempo	Moderato → Andante → Moderato → Andante → Moderato → Meno mosso
Accompaniment and harmonic feature	Following the vocal line and supporting with polyphonic chords when the girl is talking like sighing
Typical features	Tempo and emotional expression fluctuates between the depression and angriness

Bernstein writes different claims of ten year old girl that she should not be differentiated by any reason. This might have come from the idea of his own experience of being discriminated by the reason that he was a Jewish during anti-Semitism and a unique musician from his family that his father mostly disagreed on his

musician's life.

This song also presents the 'charming' and 'sweetness' of the little girl and at the end, she briefly and boldly expresses her identity that she is a person too like any other people

The text is sung like recitative, speech-like pattern to show her statements of disappointment that she is treated differently from others. Here is another example of tempo changes in different atmosphere. In tempo I [23], she sings with major chords with positive, happy moods that she just found out she was a person too, but in tempo II [24], she sings with disappointment with the metric accent stressing beats one and three followed by a sustained chords accompaniment. When she sings in the meno mosso,[25] the atmosphere changes one more time with tenutos in each every note to emphasize the dignity that she tries to express.

[23]

Moderato, alla marcia

f earnestly

assertively

I just found out to - day that I'm a person too, like you:

mf

Musical score for [23] featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is 'Moderato, alla marcia'. The vocal line starts with a forte (f) dynamic and 'earnestly' character, then shifts to 'assertively'. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes lyrics: 'I just found out to - day that I'm a person too, like you:'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

[24]



She later boldly expresses that she is a person too with *forte* and accented notes. This is the examples of word paintings. He uses the dynamic changes as well as the broad chord to show the strong expressions of the little girl.[25]

[25]

33

Meno mosso

I'm a per-son too! Though I'm on-ly

33

with dignity

36

ten years old; I'm a per-son too, like you!

36

f

III. Conclusion

Over viewing the musical analysis and the correlations of musico-linguistic within the song cycle, it is reasonable to say that each song in the song cycle, although they are written playfully with conspicuous jokes and charming expressions, is written as accurately with accurate use of musical elements and deep considerations of musical phrases.

Bernstein used different elements from linguistics and applied them to the individual elements in music. He used the introducing theme or motive of the phrase, which can be the subject noun that contains core aspect introducing the sentence and he additionally used various rhythmic patterns as verbs and harmonic embellishments and modifiers as adjectives to make the sentence as whole. He sometimes used musical conjunctions such as chord progression, tempo changes, key changes, and sometimes directly conjugating one motive to another using enharmonic note as if the sentence is connected with semi colon, to make the entire musical prose. Bernstein also used figures of speech as metaphors and simile both textually and harmonically to complete the artistic works to be more interesting and practical. By understanding the music deeply with breaking them into musical elements, it draws me to have a closer view of the song cycle and dainty expressions of its own; and now I have distinguished the individual phrases, it must help me to express the whole music not just separate debris of music but as an artistic prose as a whole.

IV. Bibliography

Books

Bernstein, Leonard. *The Unanswered Questions. (Six Talks at Harvard)*. Cambridge Massachusetts and London England: Harvard University Press, 1976.

Bernstein, Leonard. *Young People's Concert (revised and expanded edition)*. New York: Simon and Schuster, 1970.

Bernstein, Burton and Haws, B. Barbara. *Leonard Bernstein: American original; how a modern renaissance man transformed music and the world during his New York Philharmonic years, 1943-1976*. New York: Collins, 2008.

Brooks, Van Wyck. *America's Coming of Age, rev.Ed.* New York: B. W. Huebsch, 1915; Garden City, NY: Doubleday, 1958.

Burton, Humphrey. *Leonard Bernstein*. New York: Doubleday, 1994.

Kimball, Carol. *Song, A Guide to Style and Literature*. Redmond: Ps t...Inc., 1996.

Lazo, Caroline Evensen. *Leonard Bernstein: in love with music*. Minneapolis: Lerner, 2003.

Myers, Paul. *Leonard Bernstein*. London: Phaidon Press, 1998.

Prall, D.W. *Aesthetic Judgment*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1929.

Seldes, Barry. *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

Articles

Belisle, John. Vocal and Choral Music "American Artsong Anthology 1," New York: Galaxy, 1982: 70.

Gruen, John. "In Love with the Stage," Opera News(September 1972), 16 -22.

Roem, Ned "The American Art Song: Dead or Alive?," Opera News August 1996: 14-21.

Sadie, Stanley, ed. New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980. S.v. "Bernstein, Leonard" by Joan Peyser

Sperry, Paul. "The Great American Songbook," Opera News August 1996: 22-25.

Dissertations:

Ikach, Yugo Sava., "A study of selected songs by Leonard Bernstein

which reflect his contribution to the evolution of art song in America.”DMA Diss., Morgantown: West Virginia, 2003.

Thomas, Naomi. “Bernstein’s Unanswered Question: A journey from linguistic deep structure to the metaphysics of music.”DMA Diss., Florida Atlantic University, 2004.

Vogan, Jonathan R. “Leonard Bernstein: Conductor, Educator.”DMA Diss., The University of Texas at El Paso, 2012

최형은 (2008). Leonard Bernstein Song Cycle <I Hate Music>에 대한 연구. 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 미간행.

국문 번역본

Contents 목차

I . Introduction (서론)	84
II . Body (본론)	85
A. The life of Bernstein (번스타인의 삶)	85
B. The development of American Art Songs	92
(미국 가곡의 역사적 배경)	
C. Bernstein's musico-linguistics	95
1. Definition of Bernstein's musico-linguistics	95
(Musico-linguistic에 대한 정의)	
2. How he divides the definition of musico-linguistics	99
(Musico-linguistic 의 분류)	
i) Mind (지성)	100
a) Part of speeches (품사)	101
b) Structures of the sentence (문장의 구조)	104
c) Intonation (억양)	105
ii) Spirit (감성)	107
a) Harmonic expressions (화성적 표현)	107
b) atmosphere of tempo changes	109
(템포 변화로 인한 분위기조성)	
c) word paintings (묘사)	111

D. Analysis of the Five kids song cycle, ‘I Hate Music’.	114
(연가곡<I Hate Music>에 관한 분석)	
i) My Name is Barbara	115
ii) Jupiter has Seven Moons	119
iii) I Hate Music!	127
iv) A Big Indian and a Little Indian	134
v) I’m a Person Too!	140
III. Conclusion (결론)	144

I . Introduction (서론)

번스타인의 연가곡 ‘I Hate Music’을 연구 주제로 삼게 된 것은 우연치 않게 온라인 상에서 영상을 보자마자 필자의 어린 시절을 상기시키는 가사의 표현에 매료되었기 때문이다.. 번스타인의 생애와 그의 음악적 특징에 대한 지식을 바탕으로 그러한 번스타인의 음악적 특징을 연가곡에 연관 지어 연구하기로 했다.

번스타인의 음악적 유비를 연구한 책을 읽으면서 특히 그의 음악과 언어의 상관관계에 대한 이론에 필자는 관심을 가지게 되었다. 연가에 대한 분석들을 이해하고 나서 필자 또한 이 연가가 쓰여지게 된 시기, 특히 번스타인이 많은 음악적 이론들을 생각하게 된 시기, 즉 코플랜드의 피아노 변주곡에 특별한 관심을 두고 음악적 요소에 대해 많이 생각하게 하면서 작곡을 했던 시기들을 살펴보게 되었다. 아울러 그의 음악적 이론들을 고려하면서 이 연가에 나타난 예들과 음악적-언어적 그의 사고를 연관 지어 연구하게 되었다.

이 논문에서는 ‘I Hate Music’안에 있는 다섯 아이들에 대한 연가를 분석하고 논의하게 될 것인데 특히 음악과 언어의 관계를 번스타인이 어떻게 이해했는지 볼 것이며 더 나아가 어떻게 미국사회와 미국사회의 음악적 문화가 번스타인에게 영향을 주고 그때 당시 유대인이 음악가로 대성하기엔 힘들었던 시기였음에도 불구하고 음악인의 삶을 추구했던 번스타인의 삶의 과정을 간략하게 살펴볼 것이다. 그의 삶을 연구함에 있어서는 이 연가곡을 작곡하기까지 인종 차별이 심했던 미국에서 유대인으로서 어떤 삶을 살았는지에 대해 살펴 볼 것이다. 이어서 그가 미국 사회에서 어떠한 흐름 안에서 유명한 작곡가 또는 지휘자가 되었는지도 살펴 보려고 한다.

II. Body (본론)

A. 레너드 번스타인 (Leonard Bernstein) 의 삶

레너드 번스타인 (Leonard Bernstein) 은 매사추세츠 주 로렌스라는 도시의 로렌스 종합 병원 에서 1918년 8월 25일에 태어났다. 원래 이름이 Charna Resnick 과 Shumuel Bernstein이었던 그의 유대인 부모는 미국에 이민하면서 Jennie Resnick 과 Sam 번스타인으로 개명하였고 그들은 미국에서의 이민자로 자리를 잡게 되었다. 그의 부모는 미국에서 거의 이혼 직전이었지만 레너드 번스타인이 태어남으로 인해 다시 결합할 수 있었다.

그의 음악 교사이며 그의 음악적 멘토였던 Serge Koussevitsky 는 제 2차 세계대전 이후에 지배했던 반 유대주의의 영향과 위협으로부터 레너드를 보호하기 위해 그에게 개명을 권했지만 그는 유대인으로서의 자신의 정체성과 유산들을 사랑했기에 여전히 그는 자신의 이름을 바꾸지 않고 유지하게 된다. 미국 사회에서 차별될 수밖에 없었던 유대인의 정체성의 문제 뿐 아니라 번스타인은 20세기 초에 있었던 미국의 많은 사회적 이슈들 사이에서 부딪치게 되고 험난한 파고를 넘어야 했으며 또한 그의 이러한 삶은 개인적인 가정사나 사회적 갈등에 그치는 것이 아니라 이를 넘어서서 자신의 음악적인 부분에서도 많은 영향을 주게 된다.

어릴 때 천식이 있었던 그를 위해 그의 어머니는 항상 빅토리아 시대 때의 음악을 들려주곤 하였는데 이 때문에 번스타인은 어릴 때부터 종교음악에 많은 영향을 받았으며 또한 번스타인은 어릴 때부터 언어적 구사에도 재능이 있었다. 자서전 작가인 험프리 볼튼은 다음과 같이 그의 재능을 묘사한다. “가족들은 그를 작은 노인이라고 불렀다. 그는 두 살에 이미 유창하게 이야기를 하곤 했기 때문이다.”

번스타인의 아버지는 그가 재능이 있었기 때문에 전문 직업을 가지고 수입이 많은 일을 하든지 혹은 자신의 가업을 도와주기를 바랐

다. 하지만 번스타인의 음악에 대한 열정과 일관성은 결코 꺾이지 않았다. 번스타인은 재정적인 어려움에 봉착할 때도 있었고 그의 부인의 반대도 있었지만 계속해서 그는 음악적 재능을 키워나갔다. 그가 역경에 부딪치거나 고난이 있을 때 마다 그의 어머니만은 유일하게 그를 지원하고 격려해 주었다.

그의 나이 열 살 때 숙모였던 클라라가 그에게 피아노를 선물로 주었는데 그 일은 그가 음악을 그의 삶의 목표로 정하는 아주 중요한 계기가 되었다. 그는 이렇게 회고한다. “피아노가 도착한 날 나는 피아노를 만지던 일을 기억한다. 그때부터 지금 이 순간까지 나의 인생이 음악에 있다는 사실을 의심한 적이 없다.”

또 언어적 재능이 있었던 번스타인은 어릴 때 가까운 친구들과 그의 누이를 모아서 자신들만의 언어를 만들어 내는 소위“국가”라는 모임을 만들기도 했다.

14세 때에 번스타인은 이미 작곡과 편곡을 하고 심지어는 피아노 조율까지 할 수 있었다. 번스타인은 어린 시기에 무척 호기심이 많았는데 거의 모든 일에 편집광적일 정도로 몰두했다. 그는 자주 기계들을 분해해서 그것들이 어떻게 작동하는지 궁리했는데 이러한 그의 성격이 그의 음악적 작곡에까지 영향을 미쳤다.

1932년 번스타인이 초등학교 6학년이 되었을 때 그는 보스톤에 있는 라틴 학교에 입학했고 거기서 그는 Heinrich Gebhard라는 피아노 선생을 만났다 Heinrich Gebhard 선생은 번스타인이 뛰어난 음악적 재능을 가지고 있음에도 불구하고 아직 기술적으로 부족하다는 사실을 알고 난 후에 Helen Coates라는 선생에게서 부족한 테크닉을 배우도록 레슨을 시켰다. Boston Latin school에서 번스타인은 음악공부를 하는데 필요한 근면함을 배웠을 뿐 아니라 자신에게 필요한 높은 수준의 공부를 할 수 있었다.

1934년 여름에 Sharon players 라는 그룹을 조직하고 Gilbert&Sullivan 이라는 쇼와 비제의 카르멘에 출연하였다. 1935년에 번스타인은 보스톤 라틴 학교를 졸업하고 음악전공으로 하버드에 입학했다.

그제서야 그의 아버지는 마지못해 번스타인이 가는 음악의 길을 인정했지만 아직 그의 피아노 레슨을 위한 레슨비를 전적으로 지원하지는 않았다. 번스타인을 재정적으로 자립하기 위해 피아노레슨을 하고 지속적으로 Sharon players 그룹에서 일을 해서 필요한 학비와 생활의 경비를 조달했다. 대학 1학년 때 그는 Arthur Tillman Merrit 교수에게 사사를 받았다. 그들은 둘이서 Arthur 교수의 스승이었던 Nadia Boulanger 씨가 추천한 Claudio Monteverdi 곡을 연주했다.

번스타인은 아주 적극적이고 재미있는 성격을 가졌기 때문에 주변에 사람이 많이 몰렸다. 그의 친구인 Mildred Spiegel은 다음과 말했다. “ 그는 많은 친구들과... 그리고 많은 여인들에게 둘러싸 있었다.” 그는 아주 열정적이어서 그의 열정과 적극적이고 재밌는 성격은 그를 주위 사람들에게 영향력 있는 친구로 만들었다. 번스타인의 또 다른 친구인 William A. Whitcraft Jr. 는 “그는 어떤 종류의 음악이라도 바로 듣고는 자신이 그 자리에서 즉흥적으로 다시 연주하곤 했다”라고 말한다. 번스타인은 코플랜드의 피아노 변주곡에 깊은 영감을 받았다. 그는 이와 같이 말하기도 했다.“피아노 변주곡은 실제로 나의 상표지요 그 당시에 나는 정말 거칠고 불협화음의 소리들을 즐겼어요.”

번스타인의 우상과도 같았던 Aaron Copland의 음악회 다음으로 그는 보스턴 심포니를 지휘했던 Serge Koussevitzky가 연주하는 음악회에 자주 참석했다. 그는 거의 번스타인의 음악적 아버지라고 할 수 있는데 그와는 후에도 계속 친분을 계속 가졌다. 1그 이후 번스타인이 지휘자로서 발돋움할 수 있었던 중요한 계기는 그가 당시 보스턴 심포니의 초청지휘자였던 Dimitri Mitropoulos를 만나면서였다. 우연히 Dimitri 초청 리셉션에 참석해서 자신의 연주를 들려줄 기회가 있었던 번스타인은 그의 연주를 들은 Dimitri로부터 칭찬을 듣고 용기를 얻었을 뿐 아니라 후에 Dimitri로부터 작곡보다는 지휘를 하는 것이 더 좋겠다는 충고를 받아들이고 지휘자로서의 첫발을 내디디게 된다. Dimitri의 후원을 받은 번스타인은 당시 필라델피아에 있던 커티스 음악학원의 Fritz Reiner로부터 지휘에 대한 사사를 받게 된다.

1937년 가을에, 번스타인은 메사츄세츠 주 캠브리지에 있던 주립 심포니 오케스트라와의 협연으로 콘서트 피아니스트로서 라벨의 피아노 콘서트를 연주함으로써 그의 첫 번째 데뷔를 하게 된다. 그 후에 그는 자신이 좋아했던 Copland를 뉴욕에서 만나고 난 후 그의 37세 생일에 초청받아 Copland의 피아노협주곡을 연주한 후에 그로부터 인정을 받게 된다. Copland는 “내가 그와 같이 연주할 수 있었으면 좋겠네” 라고 말했고 그들은 후에 가까운 친구가 되었다. 이는 번스타인이 그 후에 Copland에게서 많은 음악적 테크닉을 전수받을 수 있는 계기가 되었다.

그리고 1950년대에 이르기까지 번스타인은 Assistant 지휘자를 넘어서서 성공적인 지휘자가 된다는 사실이 현실세계에서 얼마나 어려운지 비로소 실감하게 되었다. 그의 부친이 자신이 운영하는 회사로 돌아오라고 했지만 번스타인은 고집스럽게 자신이 하는 음악의 길을 포기하지 않았다. 번스타인의 생각을 안 이후 부친은 비로소 번스타인의 음악에 대한 후원을 시작했다. 1940년에 Dimitri Mitropoulos 와 Fritz Reiner, Aaron Copland 등의 추천으로 그는 당시 Serge Koussevitzky가 있던 Berkshire Music Center에 들어가게 되었고 그의 학생이 되었다. 번스타인은 지휘하는 동안 지휘봉을 사용하지 않는 Dimitri의 독특한 지휘 스타일을 사용했고 지휘하는 동안의 그의 손가락의 모습은 피아노를 연주하는 모습과 흡사하다고 말한 적이 있다. 그는 1941년 5월에 커티스에서 졸업했고 그는 당시에 여전히 Serge Koussevitzky 수하에 있었지만 그는 보다 안정적인 직업을 구하기를 원했다.

1941과 1942 년 사이 그가 Berkshire 에 있을 사이, 2차 세계 대전이 발발했고 그의 어릴 때부터 있었던 만성천식으로 인해 군대에서 면제를 받고 그는 뉴욕으로 이사해서 후에는 '예레미야 심포니 1번'으로 발전되었던 '애가'에 대한 작업을 하게 되었다.

그는 지휘자 Koussevitzky의 보조 지휘자로 있으면서 리허설을 위한 피아노연주자로, 혹은 작품들을 출판하는 일들을 하면서 지냈는데 당시 편집장이었던 Frank Campbell Watson이 그의 음악을 5년 동안 사용하기로 계약하면서 그에게 상당한 많은 봉급을 주었다. 그는 이런 재

정적 뒷받침으로 안정적으로 음악을 하면서 더 큰 아파트로 이사도 하게 되었다. 번스타인은 자신의 후배친구의 전 부인이었던 Edys Merrill 과 같이 한 아파트를 나누어 쓰게 되었는데 마땅히 연습할 만한 곳이 없었던 당시 번스타인은 리허설과 연습을 아파트의 지하에서 하였고, 하루는 리허설과 각종 연주들로 분주한 아파트 안에서 Merrill이 귀를 막고 소리를 질렀다. “나는 음악이 싫어요(I hate Music)” 이 말은 오히려 번스타인에게 영감을 주어서 나중에 새로운 cycle 연가를 만드는 기초가 되었고 부제로 Five songs for Soprano and Piano라고 붙은 연가곡을 1942년에 완성했으며 이 음악을 Merrill에게 헌정하게 되었다. 그해 가을에 그는 그의 첫 번째 심포니인 ‘예레미야’를 완성해서 그의 아버지인 Samuel Bernstein에게 헌정했다.

1943년 Arthur Rodzinski 가 뉴욕필의 감독이 되자 그는 번스타인을 만나길 원했고 Berkshire의 학생 오케스트라를 지휘하는 것을 보고는 감동을 받아 뉴욕필의 Assistant 지휘자로 초청을 했는데 그때 그의 나이가 25세였다. 그는 드디어 세계적인 필하모니의 Assistant conductor가 되었고 비로소 상당한 금액의 보수를 받게 되었는데 이것이 그의 부모를 만족시키는 요인이 되었다. 1943년 11월 13일에는 그가 작곡한 연가곡 ‘I hate music’ 의 첫 번째 콘서트를 메조소프라노 Jennie Tourel과 함께 New York’s town Hall에서 연주하게 되었으며 그 후에 인정받는 지휘자로서 Fritz Reiner와 Serge Koussevitzky로부터 초청받아 자신의 교향곡인 Jeremiah를 연주해달라는 부탁을 받기도 하였다. 자신의 자작곡인 연가곡 ‘I hate music’ 의 리사이틀이 예정된 날은 그에게 역사적인 날이 되었다. Tourel의 리사이틀 전날 아침, 그는 느닷없이 뉴욕필의 부감독인 Bruno Zirato에게서 급한 전화를 받게 되는데 그는 그 다음날 연주하기로 되어있던 초청지휘자가 아파서 그곳에 오지 못하게 되었고 상임지휘자인 Rodzinsk마저 눈폭풍으로 올 수 없다는 사정과 함께 어찌면 번스타인이 연주를 해야만 하는 상황이 올수도 있다고 했다. 그는 자신의 연가곡 ‘I hate music’ 을 무사히 끝내고 밤 늦게까지 있던 피로연까지 참석해서 그의 연주를 마무리 짓고 그 다음날 아침에 또 한번 전화

를 받게 되는데 Zitaro의 전화였다. 그는 정해져 있던 두 명의 지휘자 둘다 도저히 지휘를 할 수 없는 상황이라 부득이 번스타인이 지휘를 해야 한다고 하는 연락을 받았다. 하지만 그가 전화를 받았을 때는 이미 너무 늦어서 한 번의 리허설도 할 수 없는 상황이었다. 하지만 그는 기대에 가득 차 있었고 "I Hate Music" 리사이틀을 보고 집으로 돌아갈 예정이었던 그의 가족들에게 다시 연락을 해서 집으로 돌아가지 말고 카네기홀로 오라고 연락을 했다. 그는 그렇게 해서 지휘자로서의 첫 데뷔무대를 서게 되었고 그를 본 그의 부모님들과 가족들도 그를 대견하게 여기며 뿌듯해 하였다. 그가 지휘봉도 없이 지휘를 마쳤을 때 청중의 한 사람은 "그는 마치 동물원에서 울부짖는 거대한 짐승과도 같았다" 묘사를 했다. 그날 그 연주는 전국적으로 알려졌다. 뉴욕타임즈와 헤럴드트리뷴 신문에서는 그를 위대한 유산이며 영웅이라고 극찬을 했다. 그때까지만 해도 그는 이런 기회가 언젠가는 도래하기를 바라며 그 순간을 위해 매진하던 한 젊은이에 불과했다. 그는 계속 Koussevitzky와 Reiner의 요청으로 뉴욕필과 다른 주요오케스트라로 부터 'Jeremiah'를 공연해 달라는 제의를 받았다. 이때로부터 번스타인의 인기와 가치는 급상승했다. 그는 계속해서 지휘를 했지만 중간 중간에 대중음악, 재즈, 발레, 극장음악 등 새로운 음악을 위한 작곡을 계속해 나갔다. 그의 지휘법과 작곡은 아주 독창적이었기에 많은 관심을 끌었으며 또한 교수할 수 있는 기회도 주어졌다. 1944년에는 젊은 안무가인 Jerome Robbins와 함께 Fancy Free, On the Town, West Side Story 그리고 Dybbuk 같은 곡들이 연주되었다. 1949년에는 Wystan Hugh Auden의 시 "The Age of Anxiety"라는 바탕으로 제2 피아노 콘서트를 작곡했고 1950년 후반에는 영화와 극장무대를 위한 곡들을 작곡했으며 Trouble in Tahiti(1952), Wonderful Town(1953), 그리고 볼테르 소설을 바탕으로 지은 Candide(1956) 같은 단막극 오페라를 작곡했다.

1959년에 가서 번스타인은 Dimitri와 함께 뉴욕필의 공동지휘자가 되었고 그때부터 그는 지휘봉을 사용해서 지휘를 하게 되었다. 1958년 2월 2일 공식적으로 뉴욕필의 음악 감독이 된 이후 번스타인은 뉴욕

타임즈와 인터뷰를 하게 되는데 그는 “내 일은 바로 하나의 교육적인 임무라고 할 수 있다” 라고 했다. 소수의 다른 이견이 있기는 하지만 그와 함께 한 연주자들과 대중들은 그가 지휘자로서 널리 존경받으며 사랑받았다고 말한다.

수많은 훌륭한 지휘로 알려진 번스타인은 1969년 미국외에는 처음이자 마지막으로 지휘했던 비엔나 필과의 계약이 끝나면 은퇴를 하겠다고 선언했다. 1969년 은퇴이후에도 번스타인은 뉴욕필, 메트로폴리탄 오페라, 비엔나오페라, 이스라엘 오페라, 비엔나 국립오페라 런던 심포니 오케스트라 등으로 지휘자로서 그의 70년대 활동은 여전히 채워졌다.

B.미국 가곡의 역사적 배경

번스타인의 음악은 미국문화에 있어서 시대를 바꾸는 중요한 역할을 하기도 했지만 그의 음악은 클래식도 아닌 대중 음악도 아닌 정체불명의 음악이라고 평하는 사람들이 있다. 하지만 미국의 유명한 작곡가인 Ned Rorem은 다음과 같이 미국 예술가곡을 정의했다.

“피아노반주에 맞춰서 한 가수가 서정시를 음악적인 배경에서 노래하는 것이라고 했다.” 그리고 여기서 말하는 배경이란 작곡가에 의해 정해지는데 익명으로 혹은 공동의 저자로 여러 부류로 분류되어 인용된다고 한다. (심지어 거쉰의 노래들도 여기에 포함된다) 또 그는 보통 예술가곡이라 하면 독일가곡이나 혹은 프랑스 멜로디와 같이 서정적이고 예술적인 클래식음악이 예술가곡의 정의라고 얘기를 하지만 미국의 예술가곡은 특정하게 정해져 있는틀안의 음악 보다는 미국사람들의 문화와 개인적 개성에 의해 정의되고 주장된 노래가 미국예술가곡의 정의라고 말한다.

Rorem이 예술가곡은 독일가곡이나 프랑스 멜로디라고 했을 때 이런 말은 사실 전통적인 예술 가곡의 의미를 반영한 것이라고 할 수 있다. Rorem의 이 말은 예술가곡을 정의하는 데 있어 사실이라는데 더 이상 의심할 여지가 없지만 Rorem의 관점은 유럽의 예술가곡이나 미국의 예술 가곡 어느 한쪽의 대답을 하려고 한 것이 아니라 사실은 유럽에서 독일의 가곡이나 프랑스의 멜로디가 그들 나름대로의 독특한 정체성을 가지고 있다는 사실을 지적함으로 미국에서도 여전히 그들의 예술가곡이 되려면 그들 나름대로의 정체성과 개성을 가지고 있어야 한다는 사실을 지적한 것이라고 할 수 있다. Rorem의 주장을 인용함으로 번스타인의 음악이 클래식음악에서 벗어나지 않는다는 사실을 볼수 있다.

이러한 생각은 번스타인의 현실주의적이며 개성이 넘치는 미국의 예술가곡을 포함해서 20세기를 거치는 동안 형성된 초기 미국 예술가곡에 대하여 일관성 있게 유지되었다.

미국의 예술가곡의 역사는 정치적 이유나 혁명 때문에 많은 작

곡가들이 유럽의 여러 다른 나라들로부터 미국으로 이주해 오기 시작할 때부터 뒤늦게 시작되었다. 슈베르트와 슈만이 있을 때인 황금시기로부터 여러 나라에서 온 많은 작곡가들은 그들 나름대로 유명한 시인들의 시를 가지고 음악을 쓰기 시작했다. 첫 번째 미국 예술가곡은 필라델피아 토박이면서 독립선언서의 서명자이기도 했던 Francis Hopkinson(1737-1791)이 쓰기 시작했다. 그의 가장 유명한 곡은 “My Days Have been so Wondrous Free”, 과 ”Seven songs for the Harpsichord” 인데 이 노래들은 1788년에 작곡이 되어 당시 George Washington에게 헌정되었다.

19세기에는 많은 미국의 작곡가들이 집에서 노래하는 아마추어 음악가들을 위해 작곡을 했는데 보통 이런 노래를 행상 노래(parlor songs)라고 불렀다. 19세기 중반에는 Stephen Foster(1826-1864)라는 작곡가가 가장 유명한 미국의 작곡가 중의 한명으로 인정받았다. 대부분 그의 노래를 위한 악보들은 익살이 포함된 단막극, 다양한 연극들, 춤, 그리고 음악이 포함된 유흥을 위한 성악곡들인 반면에 단순하면서도 효율적인 멜로디인 “songs for the hearth and home” 같은 형태가 더 많은 유행을 했다. 그런데 이 foster작곡들은 종종 미국의 민속음악들과 혼동이 되기도 했다.

19세기 말에 미국의 진지한 작곡가들은 독일이나 프랑스로 작곡을 배우기 위해 여행을 떠났고 그들은 독일의 가곡 전통을 포함해 낭만적 스타일에 대한 이해를 깊이했다. 1915년에 Van Wyck Brooks은 <미국의 도래할 시대> 라는 글에서 미국은 이제 고급문화와 저급문화, 이론주의 와 실천주의로 나뉘어 지는 청교도주의의 이원론적 사상을 떠나서 새로운 미국문학을 추구해야 한다고 주장했는데 이때를 시발로 많은 미국의 작곡가들은 20세기 초에 있던 유럽의 전통을 떠나서 독자적인 방향으로 나아가기 시작했다. Aaron Copland (1900-1990)는 Brooks club에 머물면서 Nadia Boulanger(1887-1979)의 현대주의를 연구하기 시작했고 Charles Ives(1874-1954) 역시 전통적인 것과 실험적인 소리들 그리고 자신이 출판했던 그의 중요한 작품들이었던 114 노래들을 포함해서

다양한 스타일의 노래들을 작곡하기 시작했다.

20세기 말에 몇 명의 작곡가들이 미국의 예술 노래의 선두주자로 떠올랐는데 그중에는 Samuel Barber(1910-1981) 그리고 Ned Rorem(born 1923) 그리고 Copland가 있었다. 1900년도 초기에는 전통적인 음악과 재즈의 영향을 받은 음악의 조합을 비전통적인 방법으로 작곡했던 George Gershwin(1898-1937)이 있었다.

이러한 중요한 음악가들 이후에 Copland와 미국의 예술철학자인 David Prall(1886-1940)의 학생이었던 Leonard Bernstein(1918-1990)이 미국음악에 있어 중요한 syncopation을 도입했다. 번스타인에게 syncopation은 귀에만 새로운 것이 아닌 몸으로 느끼는 감각이었다. 번스타인은 후에 전통적인 예술 노래 뿐 아니라 대중음악을 포함한 인기있는 재즈음악도 작곡하였다.

번스타인은 그의 남은 생애를 통해, 지휘나 작곡뿐 아니라 ‘대답되지 않은 질문’이라는 강의를 하바드에서 진행하기도 했는데 그의 강의는 과거와 현대 음악의 수수께끼로 남아있는 것들에 대한 탐험과 같은 것이었다. 위에서 언급되었던 개인의 개성과 미국에서 중요하게 생각하는 재즈리듬 즉 당김음과 같은 특징들을 번스타인의 음악이론과 접목시켜 그의 언어학적 연구를 통한 과정을 통해, 특히 ‘The Unanswered Question’ 제목의 강의에서 진행된 언어분석 및 음악의 관계에 대한 분석을 그의 연가 “I hate music ”을 통해 다음 단계에서 더욱 세밀히 진행하고자 한다.

C. 번스타인의 musico-linguistics

1. 번스타인의 musico-linguistics에 대한 정의

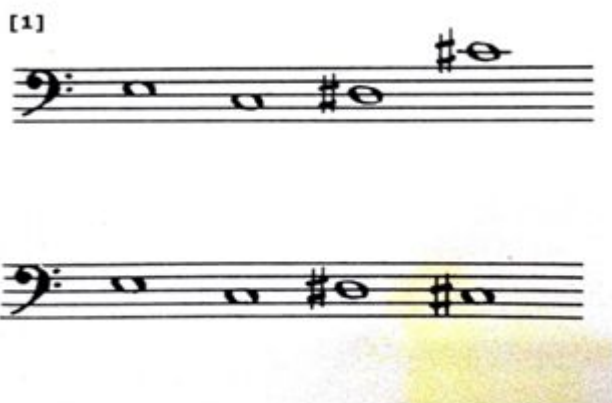
당시 하버드 대학의 철학과 교수였던 David Prall은 아름다움에 대해 깊이 사고하는 방법과 분석적 기법들, 그리고 역사적인 관점으로 보는 방법들을 통해 사물을 보는 학문적 방법론은 제시하고 있었는데 이러한 그의 연구방법은 번스타인에게 많은 영향을 미쳤다. 우리가 생각하는 소위 지성(mind)과 감성(spirit)이라고 믿는 것을 포함해서 상호 연관된 가치들과 관련된 방법론을 배운 후에 번스타인은 음악을 시와 언어의 기초적 물리적 부분까지도 상호 연관시킬 수 있게 되었다.

번스타인은 인간의 말 배후에 있는 공통적이면서 보편적인 문법에 대한 생각들을 하면서 새로운 언어에 관련된 음악적 사고를 움트게 했는데 이런 생각은 번스타인 자신에게도 상당히 인상적인 것이었다. 번스타인은 후에 이 자신의 사고를 “Chomskian”이라는 말로 표현했는데 이 단어는 미국언어학자이자 철학자 그리고 인지과학자 이기도 했던 “언어학의 아버지”라고 불리는 Noam Chomsky의 이름에서 따온 것이다.

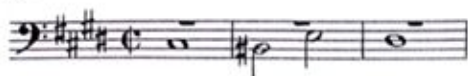
번스타인은 Chomsky가 본 언어와 문법이 가진 자연적 능력에 대한 가설을 이끌어 내서 언어는 인간에게 부여된 은사이며 이러한 자연적인 언어적 은사들은 인간영혼의 독특한 능력이라고 지적한 것이다. 문론은 소리와 구조의 연합이며 이것은 발전해서 의미라는 것으로 정의될 수 있다. 음운론에 있어 번스타인은 “실제하는 보편성”이라는 말로 표현했는데 이것은 모든 언어가 공통으로 가질 수 있는 것이며 인간의 입과 식도 코 등 생리적인 구조에서부터 나오는 것이다. 번스타인은 그 예로 AH를 들었는데 이 말은 모든 언어에서 아주 기본적인 모음의 형태로 나타나고 있다고 하였다. 그는 또한 어머니와 연관된 ‘MA’ 소리를 말하면서 이 말 또한 어린아이들이 가장 먼저 사용하는 보편적인 언어라고 지적하였다. 모든 언어에서 이 “MA” 소리는 어머니와 관련되어 사용

되고 있는데 그 예로 mater, madre, mutter, moderima, shi-ma 그리고 심지어는 한국어 중에도 umma라는 말로 관련되어 있다고 지적했다.

번스타인은copland의 피아노 변주곡을 들으면서 하나하나의 음표의 중요성을 깨닫게 되었는데 Copland의 피아노 협주곡의 처음 네 음표가 바하의 C # 단조 푸가와 라벨의 스페니쉬 Rhapsody 그리고 Udayn의 Shan-kar무용곡과도 관계되고 있음을 발견했다. 번스타인은 이 네 가지 음표들이 다양한 각 음악들에 있어서 왜 서로 관련이 되고 있을까? 생각하면서 이것들이 서로 연관된 데에는 보다 깊은 기본적인 이유가 있을 것이라는 생각을 하게 되었다.[1],[2],[3],[4],[5]



[2]



[3]



[4]



[5]



번스타인은 또한 언어와 음악이 서로 상호작용하지만 겉으로 나타나는 결과는 약간의 차이가 있는데 언어의 기능이 상호소통(communitive function)과 aesthetic한(미학적, 혹은 감각적) 기능이 나타나는 반면에 음악은 aesthetic한(미학적) 기능만 나타난다고 보았다. 따라서 언어를 사용하면 시와 같이 일련의 단어들의 나열과 같은 모습으로 해석될 수 있지만 음악은 단지 글 전체의 한 덩어리로만 묘사될 수 있다고 하였다. 구체적으로 말하자면, 음악은 한 번에 전해질 수 있는 한 가지 형태의 멜로디나 하모니, 리듬과 같은 다양한 현(Strings)들로 묘사될 수 있는 반면 말은 시간을 두고 연속적으로 전달될 수 있다는 것이다. 한편, 번스타인이 주장하는 또 다른 이론은 언어는 결코 단독으로 그리고 다른 말들과 동떨어져서 해석될 수 없는 반면에 의성어같이 음을 가진 언어는 단순히 아!(Ah!)라는 독립된 말 한마디도 충분히 그 의미를 전달할 수 있다고 보았다.

번스타인은 산문과 글을 시로 변환시키는 자신의 창조적 사고인 Chomsk를 사용해서 셰익스피어의 연가시를 분석하고 재구성함으로써 자신의 이론을 뒷받침한다.

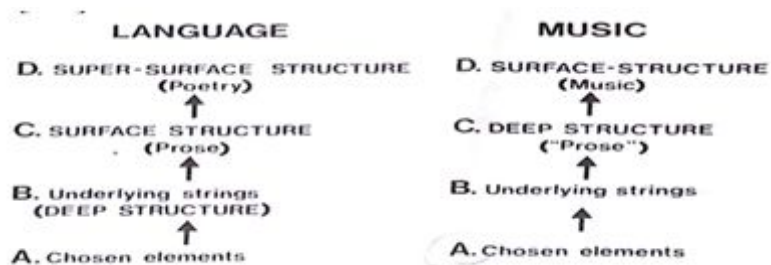
Tired with / all these, / for rest / ful death/ I cry

Into

I am tired
Many things tire me
I am crying
I long for death
Death is restful
Death would end my tiredness,

이 연가시를 다른 일련의 문장들로 나눔으로서 시의 연들은 한층 이해하기 쉬워지고 이러한 시의 단편들을 언어학적 단면들을 사용함으로써 음악에 적용하고 있다.[6]

[6]



번스타인은 음악과 언어의 상호관계의 중요성을 이 두 주제가

한 글 안에서 어떻게 서로 관련적으로 나타나는지를 보여줌으로서 음악과 언어의 성호연관성의 중요성을 나타내고 있다. 번스타인은 이 두 주제를 음악-언어 상관성으로 정의한다. 감정적인 표현으로 대변되는 “감성(Spirit)”과 문법적 지식으로 대변되는 “지성(mind)”의 큰 두 주제를 “I Hate Music”이라는 연가곡에서 분석하려고 한다.

2. musico-linguistics의 분류

하바드에서 진행된 번스타인의 유명한 강의인 “Unanswered questions in Harvard”에서 번스타인은 음악적 세가지 공통적 유비(analogy)의 카테고리를 세 가지 언어적 유비와 관련시켜 설명했는데 그것은 음운론, 구문론 그리고 어의론이었다. 음운론은 기본적인 소리가 나는 법과 어떻게 말과 음악적 표현이 만들어지는가 하는 것의 기초가 된다고 했다. 음운론은 음악적 구조를 언어로 재해석하면서 만들어지는 구조이다. 구문론은 소리와 구조의 연합이며 이것은 발전해서 의미라는 것으로 정의될 수 있다.

번스타인은 이 마음의 사고를 음악의 영역과 연관시키고자한 것이었다. 번스타인은 일상에서 말하고 행동하는 하나하나가 깊이 있게 연구될 수 있다고 본다면 일상에서 노래하고 연극하고 심지어 작곡하는 일도 멜로디와 하나하나의 구절을 보다 깊게 연구 분석함으로써 어떻게 언어적인 것과 시적인 것 그리고 심지어 사회적 행동양식 조차도 음악과 연관되어 있는가 하는 것을 알 수 있다는 본 것이다.

번스타인은 또한 우리가 삶에서 나누는 가장 깊은 곳에 있는 보편성은 열정, 두려움, 기대, 공격 등과 같은 감정이라고 하였다. 감정은 우리가 말을 할 때 달리 표현되며 음악적으로도 감정적인 표현방법 등을 통해 나타날 수 있다고 했는데 이것은 musico-linguistic의 두번째 주제인 “감성”(Spirit)이다.

2- i)Mind(지성)

번스타인은 말과 음악의 요소를 아래와 같은 방정식으로 표현함으로서 과학적 방법의 예를 제시했다. [7]

[7]

	<u>MUSIC</u>	<u>LANGUAGE</u>
1)	note	= phoneme
2)	motive	= morpheme
3)	phrase	= word
4)	section	= clause
5)	movement	= sentence
6)	piece	= piece

번스타인은 음악의 전체 흐름을 시적 문장들과 동일시 하고 이런 문장들은 관련된 절과 접속사와 관계대명사들로 연결했는데 이런 각 요소들은 다른 종류의 흐름이나 리듬들이라고 규정했다.

2- i - a) Part of speeches (품사)

시와 음악 사이에 상호 연관성을 파악함에 있어 번스타인은 처음에는 음악을 말의 형태로 나누어 분석했고 모차르트의 G minor 심포니를 그러한 방식으로 분석했다.[8] 그는 말의 형태를 음악적 리듬의 형태로 연결해서 동사와 연관시켰고 화성적 꾸밈음들을 형용사에 연결시켰고 멜로디의 기본 형태들을 명사에 연결시켰다. 그리고 반복을 사용함으로써 강조되고 있음을 부각시켰다.

[8]

The image contains several musical diagrams with linguistic annotations:

- minor-third interval**: Points to a downward arrow between two notes on a bass staff.
- major-sixth->inversion (chordal modifier-> adjective)**: Points to an upward arrow between two notes on a bass staff.
- repetition of an interval**: Points to a downward arrow between two notes on a bass staff.
- repetition of sequence**: Points to a downward arrow between two notes on a bass staff.
- different forms of rhythmic pattern (verb)**: A bracketed annotation spanning across the first two diagrams.
- tonic triad**: Points to a chord on a bass staff.
- dissonant (tension)->appoggiatura initial seed (noun)**: Points to a dissonant interval on a treble staff.
- resolution (release)**: Points to a downward arrow on a treble staff.
- tonic**: Points to a note on a bass staff.
- 3rd**: Points to a note on a bass staff.
- 5th**: Points to a note on a treble staff.

이러한 기능은 번스타인 자신의 연가곡 ‘I Have Music’에서 인용되었음을 이 후에 연가곡 분석에서 볼 수 있다.

번스타인은 화성적 꾸밈음을 형용사라고 말하고 있는데 여기서 그는 화성적 꾸밈음들 중 주요 모티브를 이용해 다른 명사들을 하나의 형용사 또는 하나의 화성진행으로 여러 명사(주요 음들)을 꾸며주는 기법으로 zeugma라는 기법도 음악에 적용시킨 것을 볼 수 있다. 여기서 “zeugma”라는 것은 그가 말하는 Chomskian 기법에서 동시에 두 개의 명사가 하나의 형용사에 의해 수식되는 말의 형태를 말한다. “The whole town was populated by old men and women.” 이라는 문장에서 보면 여자들은 한편으로는 나이든 여인들이라는 의미도 되고 또 다른 한편으로는 나이에 관계없는 모든 여자들이라는 뜻도 가지게 되는데 이런 애매모호한 방법을 통해 이중적이면서 모호한 의미들을 내포하게 만드는 것이다. zeugma기법을 사용하면 명사인 ‘나이든 여자들’ 이라는 단어는 삭제될 수 있고 그냥 하나의 형용사인 ‘Old’ 에 속하게 된다. 번스타인은 스트라빈스키의 Petrouchka를 설명하면서 zeugma의 방법을 제시한다. 여기서 보면 형용사가 화성적 꾸밈(harmonic embellishments)과 연결될 때 또한 박자의 형식(rhythmic pattern)과 동사 사이에 상호관계가 있음을 보게 된다. 여기에 보다 구체적 예가 있는데 첫 번째는 음표의 형태를(pattern of the note) 보여주고 작은 멜로디는 동사들 및 다른 멜로디와 연결되게 하거나 혹은 형용사들을 장식적으로 사용함으로 조화로운 진행이 이루어진다.

Allegro moderato ♩ = 112

ff

(Here's one noun)

(Here's another)

(another)

(another)

음악 안에서 하나의 비슷한 하모닉 전개가 약간의 변화된 명사들을 꾸며주고 있다.

2- i - b) Structures of the sentence(문장의 구조)

품사에서 더 나아가 번스타인은 문장의 구조에 대해서도 이야기한다. 위에서 언급한 문장 안에서 분류되는 언어적 품사를 음악적으로 비유하면서 음악의 구조는 한층 이해하기 쉬워진다. 번스타인은 이러한 문장의 일련들을 사용하여 하나의 문장을 만드는데 그는 짧은 문장이나 프레이즈를 주요 모티프를 사용해 연결시킨다. 번스타인은 한 구절 안에서 서로 다른 두 개의 모티프가 상호 연결되는 방법을 보여주고 있는데 바그너의 Tristan und Isolde에서도 서로 다른 모티프가 한 선 안에서 연결되고 있음을 보여준다. 두 번째 모티프는 첫 번째 모티프의 마지막 음표위에서 시작되고 있는데 이 둘은 상호 연결함으로 바그너는 하나의 문장의 형태를 만들어낸다. 이것은 언어의 punctuation이나 clause 를 사용했다고 말할수 있다.



이와 같은 예문들은 연가곡 분석에서 더욱 자세하게 다뤄질것이다. 번스타인은 각양의 다른 코드를 사용해서 한 문장의 구조를 다양한 방법으로 전하고 있는데 이것은 한 주제를 다양한 방법으로 표현하는 것과 같다. 그는 더 나아가서 한 프레이즈 또는 언어적으로 볼 때, 한 문장을 만들기 위해서 모티브나 선율(명사,동사,형용사등) 단순한 요소들과 꾸미는 화성과 박자들로 더 살을 붙이곤 한다. 아래에 보면 분사(participles)들을 사용해서 각각 독립된 요소들은 프레이즈로 만들고 전체적인 한 긴 글로 만드는 기법들을 볼 수 있다.

- 1) John was glad
- 2) Harry persuaded John
- 3) John (to) take up golf

- 1) John was glad (that)
- 2) Harry persuaded John
- 3) ... (to) take up golf.

이와 같이 번스타인은 I Hate Music 연가곡에서도 종지나 코드 또는 동명이음을 사용하여 프레이즈를 연결하였다. 이러한 예들은 나중에 연가곡을 분석하여 더 자세히 다룰 것이다.

2- i - c) Intonations (억양)

후에 문장을 보다 흥미롭고 쉽게 이해하도록 들리게 하기 위해서 말의 높낮이와 악센트의 중요성을 보여주는데 번스타인은 이것을 위해 대칭적 본능의 사고를 도입한다. 이것은 이중구조라고 정의한다. 번스타인은 후에 대칭의 사고를 발전시켰는데 이것을 이중구조라고 했고(dualism) 이것은 심장박동의 systole(심장수축)과 diastole(심장이완) 형태들로 우리 몸의 구조에서 오는 것이라고 했다. 이러한 그의 생각은 숨쉴 때 들이쉬고 내쉬는 것, 왼쪽에서 오른쪽으로 걷는 것 그리고 여성성과 남성성 등으로 구분되는 것으로서 이러한 이중성을 dissonant(불협화음)와 consonant로 또 긴장과 이완으로 준비와 공격 등으로 구별했다.

번스타인은 모차르트의 심포니[9]를 예로 들면서 이 심포니 안에 강한 박자와 약한 박자가 서로 여러층을 이루면서 존재하고 있는지를 살펴보면 이해될 수 있을 것이라고 했다. 작곡자는 모호한 운율 등을 만들어내는데 이러한 운율은 단순한 리듬을 여러 가지로 나뉘게 하고 다양한 감정을 불러오게 한다. 예를 들어 부호나 악센트가 가미된 멜로디가 이

런 예에 속한다. 번스타인이 이러한 강약박의 예문들을 I Hate Music 연가곡에도 적용시켰다는 것을 차후의 연가곡의 두 번째, 세 번째, 네 번째 곡의 예문들을 통해서 더욱 깊이 볼 수 있다.

[9]

The image displays a musical score for a piece marked 'Allegro molto'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo 'Allegro molto' is indicated at the top left.

The score is divided into several sections with specific annotations:

- First Section:** A series of eighth notes with accents. Below the staff, the words 'ONE (and) ONE (and) ONE (and) ONE (and)' are written, indicating a rhythmic pattern.
- Second Section:** A 4-measure phrase divided into two 2-measure phrases. The first 2-measure phrase is marked '1' and '2' above the notes, with 'STRONG' and 'weak' below. The second 2-measure phrase is marked '3' and '4' above the notes, with 'STRONG' and 'weak' below.
- Third Section:** A 4-measure phrase divided into an 'up-beat bar' and a 'down-beat bar'. The first measure is marked 'p' (piano) below the staff.
- Fourth Section:** A 4-measure phrase divided into three measures. The first measure is marked 'STRONG' and 'p' below. The second measure is marked 'weak' and 'p' below. The third measure is marked 'STRONG' and 'etc.' below. The fourth measure is marked 'p' below.

The score is written in a single staff, but the annotations suggest a multi-measure rest or a change in dynamics across the measures.

2- ii) Spirit(감성)

번스타인은 이 마음의 사고를 음악의 영역과 연관시키고자하였다. 번스타인은 일상에서 말하고 행동하는 하나하나가 깊이 있게 연구될 수 있다고 본다면 일상에서 노래하고 연극하고 심지어 작곡하는 일도 멜로디와 하나하나의 구절을 보다 깊게 연구 분석함으로써 어떻게 언어적인 것과 시적인 것 그리고 심지어 사회적 행동양식조차도 음악과 연관되어 있는가 하는 것을 알 수 있다는 본 것이다. 번스타인은 또한 시에 있어 가장 중요한 것은 은유성인데(metaphor) 이 은유는 영어에서 'like'나 'as'를 사용하는 비유(simile)와 달리 이런 단어를 사용하지 않고도 한 물체를 다른 대상과 비교하는 말의 방법이라고 했다. 번스타인은 감성을 갖고 이러한 은유적 이해를 보다 깊게 하기 위해서 시어들을 재조합해서 글을 만들었고 자신의 음악으로 작곡함으로써 음악을 통한 시의 의미들을 더욱 분명히 묘사했다. 은유표현의 상호관계성은 그의 연가곡 'I Hate Music' 안에서 분명하게 음악적으로 그리고 문어적으로 표현되었는데 그 예들은 아래와 같다.

2- ii - a) Harmonic expressions (화성적 표현)

그는 음악적으로 두 개의 글라이드와 한 가지 긴 음표를 사용해서 헝가리 유아들이 엄마를 부를 때의 소리를 재연해 냈다. 하나는 강음(ictus) [10]로 정의되고 다른 하나는 의문사로(interrogative)[11] 표현된다. 마지막 것은 엄마가 아이들의 소리를 들을 수 없을 때로, 노래와 같이 말하는 것으로 예를 든 것이다.[12]

[10]



[11]



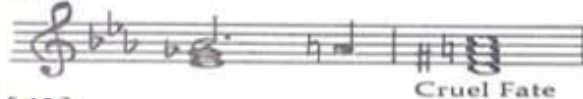
[12]



번스타인은 소리의 사고(the idea of a sound)를 단순한 음악적 흐름과 연결시켰다. 번스타인은 또한 우리가 삶에서 나누는 가장 깊은 곳에 있는 보편성은 열정, 두려움, 기대, 공격 등과 같은 감정이라고 하였다. 감정은 우리가 말을 할 때 달리 표현되며 음악적으로도 감정적인 표현방법 등을 통해 나타날 수 있다고 했다.

번스타인은 또한 바그너의 Ring Opera에 나온 운명 주제-모티프(Fate Motive)의 코드들을 변형해서 각종 다른 형태의 코드를 보여주는데 아래와 같이 세 가지 코드를 사용해서 형용사적 명사의 다른 묘사들을 표현한다.[13],[14],[15]

[13]



[14]



[15]



이런 예들은 “I hate music” 연가곡에서 직접 다루는데 첫 번째 곡과 세번째 곡에서 대표적으로 볼 수 있다.

2- ii - b) atmosphere of tempo changes (템포변화로 인한 분위기 조성)

번스타인은 종종 템포와 음악의 분위기를 변화시킴으로써 아주 분명한 대조를 표현했다. 베토벤의 피아노 소나타를 언어적으로 분석함으로 이런 생각을 뒷받침했다.

The image displays three musical score excerpts from Leonard Bernstein's "I Hate Music".

- Excerpt 1 (Top):** Labeled "Allegro (♩ = 116)". The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 116 beats per minute. The mood is "p espr." (piano, spirited). The lyrics are "ri - tar - dan - do". The music features a piano accompaniment with a tenor line and a vocal line. The lyrics include "PLEASE...", "PLEASE...", "I IMPORE", "YOU...", and "I'll".
- Excerpt 2 (Middle):** Labeled "a tempo semplice". The tempo is marked "a tempo semplice". The mood is "p" (piano). The lyrics are "DO ANYTHING IF ...", "(and comes the reply)", "YES; BUT ONLY ON CERTAIN CONDITIONS.", and "ON THE OTHER HAND". The music features a piano accompaniment with a tenor line and a vocal line. The lyrics include "DO ANYTHING IF ...", "(and comes the reply)", "YES; BUT ONLY ON CERTAIN CONDITIONS.", and "ON THE OTHER HAND".
- Excerpt 3 (Bottom):** Labeled "p dolce". The mood is "p dolce" (piano, sweet). The tempo is marked "p dolce". The lyrics are "PLEASE...", "PRETTY PLEASE...", "IF YOU DON'T...", and "ON THE OTHER HAND". The music features a piano accompaniment with a tenor line and a vocal line. The lyrics include "PLEASE...", "PRETTY PLEASE...", "IF YOU DON'T...", and "ON THE OTHER HAND".

a tempo
sfz
 if you do ...
 (We receive the same answer)
 (New pleading methods)
f ten.
 leggiero

sf ten.
p scherzando
 (coy...)
f (wheedling...)
 etc.

sf
 etc.



위의 긴 악보들을 분석하면서 번스타인은 각기 다른 템포로 주어진 것을 각기 다르게 해석했다. 슬플 때는 느리게 또는 우울한 감정표현을 하듯; 간절 할 때는 템포를 느리게 하거나 긴장감을 주어서 간절함을 표 할 수 있도록; 그리고 밝을 때는 빠르고 활기찬 템포를 쓰면서 다양한 템포변화를 준다. 이처럼 번스타인은 I Hate Music 연가곡에서도 템포변화를 사용하여 다른 분위기와 다른 생각을 표현한다는 것을 이후의 연가곡 두 번째와 다선번째 곡에서 자세한 예를 통해서 볼 수 있다.

2- ii - c) word paintings(묘사)

번스타인이 음악적요소를 언어적요소와 결합하는데 있어서 중요한 방법 중의 하나가 바로 묘사(word painting)이다. 은유방법의 사용법 중에 하나로 가장 섬세한 것이 바로 단어 묘사 방법이다. 번스타인의 연가곡을 분석하기 전에 앞서 살펴볼 것으로 음악적 요소에 더해 은유적 요소와 관련된 또 다른 예가 있는데 번스타인은 슈트라우스의 “Don Quixote”를 해석하면서 자신의 생각과 스트라우스의 의도를 비교하고 있다. 이야기의 내용은 다음과 같다.

큰 도시가 있고 그 안에 감옥이 있다. 밤에 대부분의 죄수들이

코를 끌고 자고 있을 때 한 사람이 깨어 있다. 그는 죄가 없으며 그리고 밤새 피리를 분다. 이 남자는 자신을 구해 줄 슈퍼맨을 기다리고 있다. 길에서 오토바이를 타고 오는 슈퍼맨의 소리가 있다. 바이올린이 격동적으로 연주를 한다.



슈퍼맨이 감옥으로 오는 동안 다른 죄수들은 코를 끌고 그리고 다른 리드 악기들이 다음 소리를 낸다.



슈퍼맨이 다가오자 플루트의 소리를 점차 증가한다.



감옥으로 다가온 후에 슈퍼맨은 간수의 머리를 “bang”하고 칠 때 타악기는 아래와 같이 연주한다.



코고는 소리가 계속되면서 플루트는 멈추고 슈퍼맨은 친구와 함께 도망간다. 코고는 소리는 점차 줄어들고 오케스트라는 해방의 주제를 연주한다.

이 모든 해석들은 원래 작곡가의 관점에서 해석하는 것과는 다른 것이면서도 아주 매력적이다.

Don Quixote는 원래 미인을 구하는 기사에 대한 많은 이야기를 탐독하고 살아가는 어리석은 늙은이에 대한 내용이다. 늙은 주인공은 기사가 되고 싶어 하고 자신의 공주를 구하기 위해 늙은 나귀를 데리고 가는 사람의 이야기다.

돈키호테와 함께 여행하는 Sancho Panza는 어리석은 늙은 주인에게 충성하지만 자신도 그 늙은 주인의 어리석음을 알면서 자조한다.

그들이 길을 가고 있을 때 길가에서 일단의 양의 무리를 만난다.

한 목자가 플루트를 연주하고 돈키호테는 목자를 적으로 오인한다. 그는 양떼와 목자를 공격한다. 이러한 해석을 보면 번스타인이 자신의 독특한 해석을 가지고 I Hate Music연가곡을 작곡했다는 것을 유추할 수 있다.

번스타인은 이와 같이 음악-언어적 사고의 방법을 아주 세밀히 설명하고 있음을 발견할 수 있다. 번스타인은 musico-linguistic 연구를 담은 책이었던 “대답되지 않은 질문”에서 깊이 다루면서 고민했던 연구 방법론들이 나올 때 즈음에 이 연가를 작곡하고 완성했다. 연가곡 “I have music”에 나오는 다섯 번째 곡 Five kid’s song은 그런 점에서

musico-linguistic 사고와 방법론이 충분히 자리 잡은 후에 나온 곡이라고 말할 수 있다. 연가곡 I Hate Music 에 대해서 더 자세히 알아보겠다.

D. 연가곡 <I Hate Music> 에 관한 분석

이 노래는 Edys Merrill에게 헌정되었는데 그녀는 “그곳은 마치 군수물자 만드는 곳 같은 곳이었는데 나는 그곳에서 흡사 밤낮으로 음악이 연주되는 공장에서 일하는 것 같았어요 나는 내 귀를 막고 내 아파트를 걸으면서 소리를 질렀어요 ‘나는 음악이 싫어요’. 번스타인은 내가 귀를 막고 소리 지르는 것을 보고 착안을 해서 이 음악을 만들었고 나에게 헌정했어요.” Koussevitzky는 처음에 이 곡이 너무 대중적인 스타일이었기 때문에 이 곡을 프로그램으로 정하는데 반대했지만 이 곡이 연주되고 나서는 너무나 많은 사람들이 좋아했기 때문에 후에 이 곡은 유명한 미국의 예술 연가 중에 하나가 되었다.

번스타인은 이 연가를 위해 직접 작사를 했고 어린아이가 자기 관점에서 이야기를 전개해 나가는 일인칭 역으로 되어 있다. 가사들이 직접 서로 연관되어 있지는 않지만 전체 5개의 노래가 열 살짜리 아이의 마음으로 눈높이에 맞춰 일관성 있게 전개된다. 아이는 아주 강하게 자신의 의견을 말하고 경박하다고 까지 할 수 있는 대중적인 가사들을 청중들에게 어필하며 각 노래들은 20세기 작곡기법에 맞춰서 진행된다. 조숙하고 반항적이고 거칠고 예측할 수 없는 내용의 가사들은 번스타인 자신의 도전적인 삶의 배경을 설명하고 있다고 볼 수 있는데 재즈 영향을 받은 metric accent displacement(악센트 강한 배치)와 멜로디가 강한 반주들을 사용해서(혹은 스며들게 해서) 그리고 예측할 수 없는 소리를 내는 작곡스타일을 통해서 자신의 이러한 성향을 음악으로 나타내고 있다. 더 나아가서 성악적인 것뿐 아니라 여러 반주 안에서도 아주 신중하게

musico-linguistic을 접목시켰다는 증거들이 나타나고 있다.

D - i) My Name is Barbara

엄마는 “아기는 병 안에서 나오지” 하고 말했어요;

하지만 지난 주 엄마는

“아기들은 특별한 덩불들 속에서 자란다고 말했지요”

하지만 나는 아기들이 덩불들 속에서도 황새 안에서도 자란다고 믿지 않아요 “그들은 모두 동물원에 있어요. 그들 각자의 아기들과 함께 아주 바쁘지요..”

어쨌든 아기들이 자라는 덩불이라구요? 그게 뭐예요?

내 이름은 바바라예요

Main notes for the accompaniment(반주를 위한 주요 음계들)	E
Rhythm(박자)	2/2 -> 3/4 -> 2/2 -> 3/4 -> 2/2
Tempo(템포)	Moderato
Accompaniment and the harmonic features (반주 및 화성특징)	The resonance of wide ranges of 7 th and 9 th acts as an important role. (7도와 9도음의 울림의 중요성)
Typical feature 주요특징	Ten year old girl's suspicious mind including her rebellious mind, but introducing herself sweetly. 10살짜리 꼬마 아이의 궁금증에 대한 의심과 반항적인 마인드, 그렇지만 달콤하고 귀엽게 자신을 소개 자신을 소개

이 노래는 어디서 아기가 나오는지 말한 엄마의 말에 호기심을 가지고 있는 어린 소녀에 대한 이야기이다. 노래의 틀은 moderato로 진행되고 작곡되었다. 번스타인은 이 노래에서 작은 소녀의 호기심을 표현

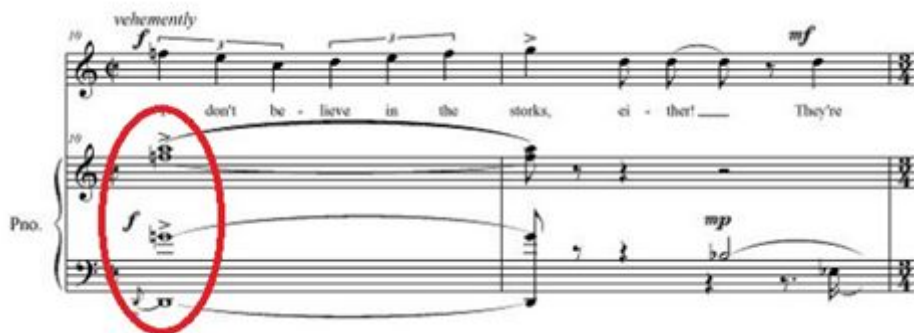
하기 위해 첫번째 노래에서 syncopation을 사용하며 무거운 리듬으로 묘사함으로 아기가 어디에서 왔는지에 대한 혼돈을 이끌어 낸다.

The image shows a musical score for a song. The top staff is for the VOICE, marked 'Moderato' and 'mp very legato, contemplative'. The lyrics are 'My moth - er says that'. The bottom staff is for the PIANO, marked 'p'. A red circle highlights a syncopated rhythm in the bass line of the piano part, which is marked 'simile al segno #'. The piano part also includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

앞에서도 언급했지만, 번스타인은 어린아이가 10번째에서 엄마의 말을 부인하는 모습으로 나타나기 까지 반주를 사용하여 무겁게 천천히 나아가는 리듬을 사용한다(uses plodding rhythms). 번스타인은 또 아이가 불신하는 것에 대한 강한 부정을 뒷받침하기 위해 아래와 같은 코드를 사용한다.

The image shows a musical score for a song. The top staff is for the VOICE, marked 'vehemently' and 'f'. The lyrics are 'I don't be - lieve in the storks, ei - ther! They're'. The bottom staff is for the PIANO, marked 'Pno.' and 'f'. A red circle highlights a syncopated rhythm in the bass line of the piano part, which is marked 'simile al segno #'. The piano part also includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

여기서 더 나아가 번스타인이 코드를 사용해 감정 표현을 했던 것처럼 코드를 사용해서 감정표현을 확실하게 표현했다.



넓고 강한 D단조가 아이의 강한 불신을 보여주듯 악센트와 함께 연주된다.

번스타인은 프레이즈를 연결하기 위해 동명이음을 comma나 semi colon 또는 participle처럼 사용하였다. 그 예는 이 곡에서 들 수 있는데 밑에 보면 “either!”에서 문장이 끝나고 그 문장을 그 다음 코드에 들어갈 Bb 음정과 Eb 음정을 사용해 다음 문장까지 연결한다. 또 “own babies!”로 또 한 문장을 끝내면서 F# 코드와 A 코드의 동명이음인 높은 A 음정을 같은 마디에 넣으면서 자연스럽게 다음 문장으로 연결시킨다.



여기서 성악부분이 동명이음으로 자연스럽게 연결되고 있을 때 반주는 의심과 호기심에 얽힌 반응을 표현하기 위해 무겁게 천천히 나아가면서 묘사를 표현하는데 성악부분은 마치 엄마가 아이에게 태연하게 이해 할 수도 없는 말을 자연스럽게 하는 듯이 레가토로 노래하며 그런 엄마의 태연함에 아이는 더욱 화가 나듯 사색적인 색깔을 사용하여 노래한다.

그녀가 화가 난 듯한 질문인 “어쨌든 아기들이 자라는 덩불이라고요? 그게 뭐예요?” 라는 말을 하고 나서 아기 탄생에 대한 그녀의 혼란스런 마음을 자기의 이름을 말함으로써 자기 자신에 대한 정체성 (identity)을 마무리한다. 탄생의 과정이 어쨌든 “내 이름은 바바라예요” 나는 여기 나의 실재의 모습으로 존재해요.



D - ii) Jupiter has Seven Moons

목성은 일곱 개의 달이 있나요? 혹은 아홉 개의 달이 있나요?

토성은 백만개, 십억개, 십조 예순 아홉개의 달이 있지요

모든 달은 각자 아주 작은 여섯 개의 태양들이 또 있지요

그런데 우리는 달이 하나 밖에 없어요

달이 아홉 개 있다면 얼마나 더 재미있을까?

우리는 아홉배나 더 낭만적일텐데!!

강아지들은 미칠 때까지 짖을 거예요

대서양에는 밀물과 썰물이 아홉 번이나 계속되구요

달에 있는 사람은 틀림없이 거인일텐데!

그런데 우리는 하나밖에 없어요 오직 하나만요!

Main notes for the accompaniment (반주를 위한 주요 음계들)	F(m. 1~13) → E(m. 14~20) → Ab(m. 21~26) → F(m. 27~32) → A(m.33~38) → Bb(m.39~41) → Db(m.42~50)
Rhythm(박자)	5/8 → 4/8 → 5/8 → 4/8 → 5/8 → 4/8 ...
Tempo(템포)	Allegro vivace → Molto meno mosso → Allegro vivace → Molto meno mosso → Allegro vivace
Accompaniment and harmonic feature(반주 및 화음특징)	Syncopations, lots of tempo changes, staccatos, word paintings 당김음, 템포변화, 스타카토, 생생한 묘사

Typical features 전형적특징들	Emotions of a girl fluctuates dramatically from excitement and the sadness. 설레임 또는 기대감과 현실에대한 슬픔 사이에서 급격하게 변덕스러워하는 어린아이의 마음
----------------------------	--

두 번째 노래에서 번스타인은 리듬적으로 아주 복잡하면서도 가벼운 반주를 제공하고 있는데 그 특징은 활발하고 절묘하게 8분 음표와 5/8박자를 특징적으로 지원한다. 번스타인은 4/8 박자와 함께 5/8의 대체의 두 가지 다른 마디를 사용해서 결과를 나타낸다. 마침내 음악은 4/8로 끝난다. 동사에 비유한 박자에 대한 예가 이 부분에서 나온다. 5/8과 7/8의 대칭법을 사용하며 당김음과 쉼표들을 통해 즐겁고 경쾌한 분위기를 고조시키면서 가볍게 스타카토로 연주되어 마치 소녀가 천진난만하게 상상하면서 꿈꾸는 이미지를 연상시키게 한다.



반주는 불규칙한 템포1의 리듬믹 모티프로 연주하며 반면에 소녀는 9개의 달에 대한 가능성을 찾아 내려는듯한 모습으로 노래한다. 속도는 소녀의 생각과 감정적 표현사이를 오고가면서 그것을 반영하듯 오르내림이 크다. 노래내용은 음절의 한자 한자에 매겨지고 속도는 각 구절이 끝날 때 마다 8분음표의 리듬패턴의 변주를 따라 진행된다. 성악부분은 “일곱”이라는 말까지 내려가는 톤 후에 갑작스레 다섯 번째에서 뛰어 오른다. 번스타인은 미국 현대 작곡가들이 많이 쓰던 5/8박자와 7/8

박자의 대칭법을 의도적으로 사용하여 상상력이 풍부한 소녀의 장난기 있고 호기심가득하면서도 순진한 태도를 멜로디적이고 리드미컬하게 전체 형태 안에서 나타내었다.

이 전에 말했듯이 반주에 계속적으로 나타나는 모티프는 가볍게 스타카토로 연주 되어 소녀가 상상하는 빛나는 별이나 은하의 이미지를 상기시켜준다.

여기서 이전에 언급되었던 하나의 긴 문장을 만들기 위해 연결된 두개의 다른 모티브의 예를 들 수 있다. Tristan und Isolde의 예를 들면서 두개의 모티브를 연결한 비슷한 예로 하나의 모티브를 끝내는 동시에 다른 모티브를 시작시켰다는 것을 볼 수 있다.

starting and ending

Allegretto vivace point of the first motive.

beginning of the second motive;
ending note of the firstmotive

전반모티브의 마지막 음표에 다음번에 나오는 비슷한 모티브의 시작을 집어넣음으로서 시의 전체 문장 혹은 한 줄을 연결시킨다.

더 나아가 묘사에 대해서도 예문을 들 수 있는데 두번째 마디(8마디)에서 성악절은 “일곱” 이라는말과 함께 세 번째 말에서 내려간 후에 다시 5번째에서 튀어 오른다. 튀어 오르는 일곱 번째 음표는 목성은 지구의 별 보다 일곱이나 많은 놀라운 사실을 강조하는 것을 보여준다.[15]

가사내용은 분별마다 셋팅 되고 노래속도는 8분음표 리듬직한 변주 안에서 진행되는데 각 절은 지지되는 음표(sustained note)와 함께 끝이 난다. 이것은 작은 소녀의 한 마음에서 다른 마음으로 자주 변화되

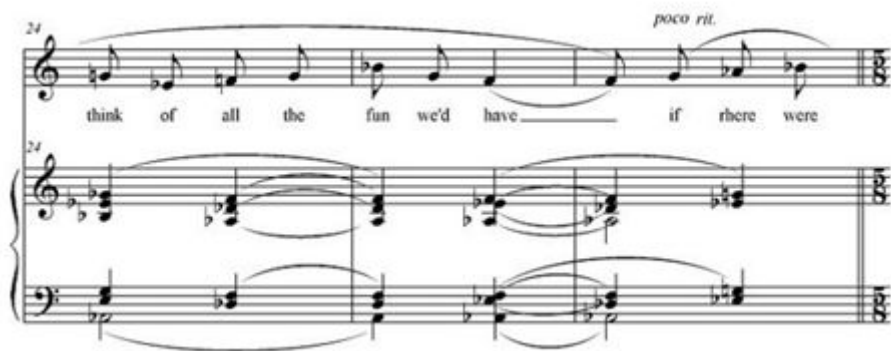
는 어린아이의 제한된 마음의 모습을 보여준다. 그리고 앞에서 언급했던 감정에 의한 템포 변화가 확실하게 바뀌는 것을 볼 수 있다.

[15]

The image shows a musical score for a piece titled 'Jupiter has seven moons'. The score is in 8/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'mp' and 'lightly'. The piano accompaniment is marked 'main motive' with a red arrow pointing to the first staff. A red circle highlights a specific note in the vocal line, and another red circle highlights a specific note in the piano accompaniment. The lyrics are: 'Ju - pi - ter has sev - en moons or is it nine? Sa - turn has a'.

현실을 생각하며 실망스러웠던 두 번째 템포에서 다시 그녀는 아홉 개 달을 생각하면서 흥분하는 것으로 되돌아간다. 아홉개의 별들에 대한 가능성을 찾고자 하는 모습으로 첫 번째 템포에서 불규칙한 리듬의 모티프를 연주하고 실망감과 좌절을 표현 할 때는 템포가 급격히 느려진다. 이처럼 템포는 아이의 감정과 생각을 표현할 때 마다 오르내린다. 첫 부분에서 반주에 계속적으로 나타나는 모티프가 가볍게 스타카토로 연주 되면서 반짝이는 별을 상상하며 신난 분위기에서 급격히 현실로 돌아와 안타까운 상황을 느끼고 실망스러운 *meno mosso* 의 템포로 변화한다.

The image shows a musical score for a piece titled 'Jupiter has seven moons'. The score is in 8/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'mp' and 'lightly'. The piano accompaniment is marked '8' and 'lightly'. The lyrics are: 'Ju - pi - ter has sev - en moons or is it nine? Sa - turn has a'.



30번에서 42번까지 9개의 달을 가진 실제 이미지는 작은 소녀에게서 나오는데 그녀는 점차 증가하는 흥분과 함께 F장조에서 A장조까지, 그리고 단조로 그리고 Db 장조코드까지의 클라이맥스로 계속 상승하는 피아노 반주와 함께 심각하고 노래함으로써 그녀의 흥분상태를 나타낸다. 이와 같은 상승하고 발전하는 흥분상태는 계속적으로 늘어나는 박



력(dynamics)과 끈질기게 8분 음표로 연주되는 것으로 분명히 보여진다. 리듬적 단어들로 긴장감이 늘어나면서 로맨틱은 광란적으로 그리고 대양과 같은 크기로 그리고 거대한 상태로 나아간다.[16]

여기서 그는 곡에 대한 흥미를 덧붙이기 위해 모짜르트의 심포니를 예로 들면서 강박을 확실히 하므로 문장의 억양을 더욱 살려주었듯이 이 곡에서도 강박과 약박을 확실하게 하여서 프레이즈를 더욱 흥미롭게 만들었다.

f *strong* *weak* *strong*
The man in the moon would be gi-gan-tiel
f

위에서 언급된 급해지는 박자로 인한 긴장상태가 이와 같이 거인을 노래하는 아주 넓고 강한 코드로 발전할 때까지 계속된다. 그리고 노래는 forte와 함께 다시 사실적이고 실망의 분위기로 돌아간다. 새로운 세계를 잔뜩 기대하고 상상하다가 현실을 깨닫고 다시 실망한 것이다.

[16]

30 we could be just nine times more ro - man - tic!

33 *mf with growing excitement*
Dogs - would bay til they were fran - tic!

36 *cresc.*
we'd have nine tides in the At - lan - tic!

39 *f* The man in the moon would he gi - gan - tic! *ff*

여기서 번스타인은반주부에 아주 강한 거대한 코드 연주 후에 단조화음의 거대하고 폭넓은 fortissimo의 분산화음은 마치 실제의 거인이 이 소녀 앞에 나타나는듯한 분위기를 보여준다.



그리고 나서 음악은 지구는 오직 하나의 달만 가지고 있다는 사실에 안타깝고 속상한 마음을 보여주기 위한 듯 fortissimo로 두번째 템포로 돌아간다.

번스타인은 이 곡에서 어린아이가 달이 하나밖에 없다는 사실을 마지못해 인정하는 것을 보여주기 위해서 이 전에 언급했던 베토벤의 피아노소나타의 마지막 부분에서의 희망 있는 동의, 양보등의 분위기로 구성된 몇 개의 마디들로 마무리를 지었듯이 번스타인은 동의, 양보등의 희망 있는 분위기의 마무리를 이 두 번째 곡의 마지막 부분에 도입했다는 것을 볼 수 있다. 이 노래는 10살 난 아이가 지구 주변에 7개의 별들이 있다는 흥분과 그러나 실제로는 하나 밖에 달이 없는 탄식 사이에서 생기는 감정을 오고 가면서 변화하는 아이의 심정을 담고 있는데 번스타인의 베토벤 피아노 소나타[17]에 대한 해석에 따르면 이 노래의(Jupiter has seven moons) 끝부분은 슬픈 레가토멜로디의 실망이 나온 다음 굳은 합의(firm agreement)인 지구는 오직 하나의 달만을 가지고 있다는 사실을 인정하면서 마무리 짓고 있다.[18]

[17]

The image shows a musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction, starting with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The second system shows the vocal entry with the lyrics 'we are in accord' and 'settled!'. The piano accompaniment continues with a forte (ff) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The lyrics 'The Rose Tree' are written above the vocal line in the first system, and 'we are in accord' and 'settled!' are written below the vocal line in the second system.

[18]

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for voice and piano. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system is marked "Tempo I" and begins with a treble clef. The voice part starts with a vocal line that includes a "one!" cue. The piano accompaniment starts with a treble clef and a bass clef. The second system continues the vocal and piano parts. The piano part includes dynamic markings "dim." and "pp". The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat (B-flat).

D- iii)I Hate Music

I hate music!

But I like to sing:

la dee da da dee; la dee da dee.

But that's not music, not what I call music.

No, sir.

Music is a lot of men in a lot of tails,
making lots of noise like a lot of females;

Music is a lot of folks in a big dark hall,
where they really don't want to be at all;
with a lot of chairs and a lot of airs,
and a lot of furs and diamonds!

Music is silly! I hate music!

But I like to sing: la dee da da dee:

la dee da dee: la dee da dee.

난. 음악이 싫어요.!

그러나 노래 부르는 것은 좋아합니다.

그러나 그것은 내가 음악이라고 부르는 것이 아니예요.

그렇죠 선생님..

음악은 수많은 사람들이 즐지어 모여서

여자들처럼 시끄럽게 떠드는 거구요

음악은 수많은 사람들이 크고 어두운 홀에

사실은 전혀 원하지도 않으면서 그런체하는 거구요.

많은 의자들과 숨소리,

수많은 모피들과 다이아몬드들.!

음악은 어리석어요!

난 음악이 싫어요!

그러나 노래부르는 것은 좋아합니다.

라디다다디.

라디다디 라디다디....

Main notes for the accompaniment (반주의 주된 음계)	C(m.1~12)→ D(m.13~14) → E(m.15~17) → F#(m.18~19) → G(m.20~21) → A(m.22~24) → F#(m.25) → G(m.26~27)
Rhythm (박자)	4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4
Tempo (템포)	Sostenuto→Allegro molto →Sostenuto
Accompaniment and harmonic feature (반주와 화성적특징)	Strong chords played to express the strong denials, but legato arpeggios in allegro molto; no accompaniment when the girl sings to herself. Sequence of the vocal line with rhymes. 강한 코드는 강한 부정으로 사용 됨Allegro molto 에서는 레가토의 아르페지오로 진행, 혼잣말을 할 때는 반주가 없다.
Typical features 주요 특징	Strong chords are played for the denials and broken legato arpeggios are played continuously to set out the silly meaning of the music. 강한 코드는 강한부정으로, 아르페 지오는 여자아이의 음악에 대한

	시끄럽고 의미 없는 부정적인 이미지가 머리 속에서 맴돌고 있음을 보여준다.
--	---

번스타인은 성악부분에서 시작할 때 E 음계를 쓰고 F# 9 코드를 사용해서 강조한다. 첫 번째 곡에서 언급되었던 것과 같이 번스타인은 F# 장조 9 코드를 사용하므로 싫어하는 표현을 코드로 분명히 나타낸다.

강한 어조의 코드에서는 tenuto와 악센트를 더하여 피아노는 박력있게, 노래는 부드럽게 해서 “싫어하는 것”과 “좋아하는 것”의 대조를 이룬다.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Sostenuto 9th'. The lyrics are 'I hate mu - sic! But I like to sing:'. The piano part has a strong F#9 chord circled in red with a forte (f) dynamic, and a softer piano (p) dynamic for the subsequent chords. The vocal line is marked 'Sostenuto 9th' and 'suddenly relaxed'.

4 마디에서는 반주 없이 멋대로 노래한다. 그래서 소녀가 화음에 관계하지 않고 마음대로 노래 부르는 것 같이 들리게 한다. 그리고 그 다음에는 자기 생각을 정리하는 것 같이 질서 있는 코드로 레가토 음색으로 노래한다.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'mp freely, rather tonelessly and carelessly' and 'In tempo'. The lyrics are 'la dee da da dee; - - la dee da dee, But'. The piano part is mostly silent, with some sustained notes in the bass.

소녀가 그녀의 생각을 설명한 후에 템포는 엘레그로 몰토로 바뀐다. 소녀는 위에서 언급한zeugma 형태를 사용해서 열심히 그녀의 생각을 나열해 나간다. 앞에서 언급한 것처럼 번스타인은 많은 명사들을 사용하기 위해서 “매우 많은 “ 말들을 사용한다. 예를 들면 “음악은 많은 여자들처럼 많은 소리를 내면서 많은 남자들이 많은 잔소리하는 것과 같다.”(Ex) *Music is a lot of men in a lot of tails, making lots of noise like a lot of females.*



여기서는 Music을 강조하면서 음악이라는 단어를 많은 부연설명으로 정의하고 있다. 그래서 allegro molto의 시작 부분은 포르테로 강조를 주고 “folks, hall, don’t, chairs, airs, furs, diamonds” 같은 운율은 포르테로 강조된 리듬으로 진행한다.

여기서 형용사의 사용과 운율에 덧붙여 두 번째 곡에서 이야기되었던 강박의 예가 또 쓰여졌다는 것을 볼 수 있다.

The image displays two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: "lot of fe-males; Mu-sic is a" in the first system and "lot of folks in a big dark hall, where they" in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include "zeugma" with an upward arrow, "strong" with upward arrows, and "weak" with upward arrows. Dynamic markings include "f angrily", "mp", "cresc. poco a poco", and "cresc.". The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

이러한 진행은 다이아몬드가 나타나는 A단조 7코드까지 진행되고 계속해서 crescendo 한다. 늘어나고 작은 소녀의 분노는 증가한다. 여기서 실제 행동을 보여주기 위한 리듬믹한 패턴의 또 다른 예가 있는데 그것은 소녀의 음악에 대한 의미 없고 부정적인 사고의 모습을 보여

주기 위해 16번째 음표에서 arpeggio 반주가 나오는 것이다. 16분 음표들은 쉬지 않고 아르페지오 형식으로 반주되는데 번스타인은 마치 어린아이의 머리가 복잡하게 움직이는 듯한 박자를 사용해서 행동을 표현한다. 화난채로 빨리 말을 한 후에 소녀는 음악에 대한 그녀 자신의 여러 가지 해석을 하고 나서 한마디로 음악은 어리석어 라고 말한 후에 다시 이 음악의 처음으로 돌아온다. 그녀가 자기 자람에 들떠서 음색에 관계하지 않고 자신의 노래로 부르고는 끝을 맺는다.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece, spanning measures 18 to 28. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs).

- Measures 18-21:** The vocal line begins with the lyrics "real - ly don't want to be at all; with a". The piano accompaniment features a continuous arpeggiated pattern in the right hand, with the left hand providing a steady bass line. The tempo/mood is marked *piu cresc.* (more crescendo).
- Measures 22-25:** The vocal line continues with "lot of chairs, and a lot of airs, and a". The piano accompaniment maintains the arpeggiated texture, with the right hand moving in a more active, flowing manner.
- Measures 26-28:** The vocal line concludes with "lot of furs and dia - monds!". The piano accompaniment features a more complex arpeggiated pattern, with the right hand moving in a more active, flowing manner. The piece ends with a double bar line.



iv) A Big Indian

A big Indian
and a little Indian
were walking down the street.
The little Indian was the son of the big Indian;
but the big Indian was not the father of the little Indian:
You see the riddle is,
if the little Indian was the son of the big Indian,
but the big Indian was not the father of the little Indian,
who was he?
I'll give you two measures:
His mother!

큰 인디언
그리고 작은 인디언
함께 거리를 걸어가네
작은 인디언은 큰 인디언의 아들이지

하지만 큰 인디언은 작은 인디언의 아버지가 아니네
 수수께끼라네
 작은 인디언이 큰 인디언의 아들이라면
 그런데 큰 인디언이 작은 인디언의 아버지가 아니라면
 그는 누구일까?
 두 번째 힌트를 주지
 바로 그의 어머니!!

Main notes for the accompaniment (반주의 주요음계)	C
Rhythm (박자)	7/8 → 8/8 → 7/8 → 9/8 → 5/8 → 7/8 → 5/8 → 7/8 → 8/8
Tempo (템포)	Sostenuto → Allegro molto → Sostenuto
Accompaniment and harmonic feature (반주와 화성적 특징)	Eighth notes standing for the walking phase, 걸어가는 것 또는 머리 속에서 수수께끼가 계속해서 진행되는 것을 표현하는 8분음표
Typical features (주요 특징)	The little girl is excited to tell the riddle to other people. 소녀는 수수께끼를 사람들에게 알리느라 들떠있다.

결과적으로 반주와 노래가 서로 관계없는 듯하고 처음에는 심지어 듣기 힘들다. Hanon을 연주하는 피아노를 사용해서 번스타인은 Chomsky의 창조적 사고를 제시하듯이 왼손은 Hanon을 연주하는 것처럼 끊임없이 8분 음표를 연주하고 10살짜리 소녀가 끊임없이 그녀의 세

계를 생각하는 것 같이 표현된다. 그리고 위에 품사에서 언급되었던 것과 같이 그는 이 노래에서도 명사와 화성적인 꾸밈음들을 통해 음악적 품사를 설명하기도 하는데 쉬지 않고 움직이는 8분 음표는 여자아이가 쉬지 않고 수수께끼에 대해 생각하는 이미지나 인디안이 계속해서 걸어가는 이미지와 연관지어지는 등, 품사의 동사를 박자 형식으로 표현하고 있다.

The image shows a musical score for the phrase "In - di - an". The score is written in 3/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The lyrics "In - di - an" are written under the melody. Above the melody, there is a red box highlighting the notes for "In - di - an". Above this box, the text "P (But vary sharp accent)" is written. To the right of the box, the text "harmonic embellishments(adjective)" is written. Below the melody, the word "noun" is written under the first note, and "noun" is written under the last note. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The text "noun" is written under the first note of the accompaniment, and "noun" is written under the last note. The text "p eguale" is written under the first note of the accompaniment.

이와 같이 번스타인은 각 마디에서 화음 안에 있는 주된 음정들을 명사라 하고 그 외에 화성적으로 꾸며주는 음들을 형용사라고 말하고 있다. 여기서 번스타인은 박자를 동사라고 칭하는데 의도적으로 미국에서 많은 현대작곡가들이 사용했던 5/8과 7/8의 대칭법을 사용하며 당김음과 쉼표들을 통해 다양한 박자를 사용함으로써 즐겁고 경쾌한 분위기를 고조시킨다. 그리고 이 노래는 재즈의 모습을 담고 있고 많은 Syncopation을 사용하며 노래도 장난기 어린 모습으로 연주한다. 반주도 계속적으로 모티브를 연주하며 활발하게 움직이는 8분 음표와 함께 리드미컬한 진행을 나타내준다.

위에 품사에서 언급했던 zeugma의 기법이 이 곡에서 쓰여졌다는 것을 볼 수 있다. 하나의 비슷한 하모닉 전개가 약간의 변화된 명사들을 꾸며주고 있다.



번스타인은 마찬가지로 두 번째곡과 세번째곡에 나왔던 강박과 약박의 사용을 통하여 억양을 살리는 예를 이 곡에서도 사용하는데 음정의 높낮이에서 더욱 실감나게 셈여림을 사용하고 있다.

이것은 모짜르트의 G단조 심포니에서 보여줬던 것처럼 노래를 더욱 흥미 있게 만들기 위해서 연주하는 기법이다.



이전에 언급했듯이 13번에서 반주가 계속될 때 다이내믹 하고

리듬이 많은 패턴은 호기심과 혼돈이 계속 더 심화되는 것처럼 긴장과 흥분속에서 진행된다.

반주는 롤리코스터가 꼭대기까지 올라갔다가 갑자기 떨어지는 것처럼 상승하는 음표와 그리고 8번째 음표로 높게 그리고 낮게 뛰어 오르면서 흥분과 긴장을 이끌어 간 다음 “아버지” 이후에 갑작스럽게 음이 떨어지면서 템포1이 끝난 후 풀어서 설명해주는 말로 들어가게 된다.

번스타인은 작은 모티프에서 큰 주제로 나아가는 다양한 과정을 수행하는데 있어 오케스트라의 반주를 사용한다. 이 과정에서 반주의 크기가 커진다. 반주에서 빠르게 움직이는 8분 음표와 함께 호기심도 커진다. 이 부분에서는 위에서 언급했던 동사에 비유된 박자에 대한 예를 다시 볼 수 있다. 아래 악보를 보면 번스타인은 점점 빨라지는 속도로 4분 음표보다는 8분음표로 진행하면서 클라이맥스인 “father”까지 상행했다가 다시 한번에 내려오는 것을 표현하는데 이것은 마치 박자를 빠르고 조급하게 하여서 큰 인디언이 누구인지에 대한 궁금증을 증가시키고, 복잡한 머리 속 생각이 빨리 회전하는듯하게 음악을 표현하고 있다. 이것은 위에서 언급했던 묘사의 표현과도 같다.

박자의 움직임을 바쁘게 했다가도 번스타인은 관객의 주의를 끌려는 듯 구어체로 멈춰진 코드에서 수수께끼를 구성한다.



그리고 마지막은 “그의 어머니!” 라는 말에 E 장조 의 보컬라인으로 답을 한다.



이 노래는 큰 인디언의 수수께끼를 보여주는 것 같고 그것은 번스타인 자신의 삶을 적용하는듯 하다. 즉 어머니는 언제나 자신을 돌보아 주고 끊임없이 음악의 길로 인도했지만 아버지는 그의 어머니처럼 자신을 잘 지원하지 못한 삶의 모습 말이다.

D - v) I'm a Person Too

I just found out today
that I'm a person too, like you:
I like balloons; lots of people like balloons:
But ev'ryone says, "Isn't she cute?
She likes balloons!" I'm a person too, like you!
I like things that ev'ryone likes:
I like soft things and movies and horses
and warm things and red things: don't you?
I have lots of thoughts; like what's behind the sky;
and what's behind what's behind the sky:
But ev'ryone says, "Isn't she sweet?
She wants to know ev'rything!" Don't you?
Of course I'm very young
to be saying all these things
in front of so many people like you;
but I'm a person too!
Though I'm only ten years old;
I'm a person too, like you!

나는 바로 오늘 발견했지
나는 너와 같은 사람인 것을
나는 풍선을 좋아하지 많은 사람이 풍선을 좋아하는 것 같이
그렇지만 모든 사람들은 말해 그녀가 똑똑한지?
그녀는 풍선을 좋아하지 나는 당신과 같은 똑같은 사람이야
나는 모든 사람들이 좋아하는 것을 좋아하지

나는 부드러운 것을 좋아하고 음악을 좋아하고 말을 좋아해
 그리고 따뜻한 것을 좋아하고 붉은 것들을 좋아해 그렇지 않아?
 나는 많은 생각들을 하지 하늘 뒤에 무엇이 있는 것처럼
 그리고 그 하늘 뒤에 무엇이 있는 것 뒤에
 또 무엇이 있는 것처럼 말이야
 하지만 모든 사람이 말하지 그녀는 매력적이야?
 그녀는 모든 것을 알기를 원하지 그렇지 않니?
 물론 나는 이런 모든 것을 말하기엔 너무 어려
 지금 앞에 있는 당신들과 같이 많은 사람들 앞에서 말하기에는..
 그렇지만 나도 역시 사람이야 내가 10살 밖에 안됐지만
 나는 역시 너와 같은 사람이야!

Main notes for the accompaniment (반주의 주요 음계)	F(m.1~9) → A(m.10~16) → Ab(m.17~25) → G(m.26~32) → F(m.33~39)
Rhythm (박자)	4/4 → 3/4 → 4/4 → 3/4 ... 5/4
Tempo (템포)	Moderato → Andante → Moderato → Andante → Moderato → Menomosso
Accompaniment and harmonic feature (반주와 화성적특징)	Following the vocal line and supporting with polyphonic chords when the girl is talking like sighing 찬송가분위기를 가지고 부드럽게 다성 화음으로 노래를 받쳐준다. 많은 사람들이 자신을 차별할 때 슬픈 한탄을 반주 없이 표현
Typical features (주요 특징)	Tempo and emotional expression fluctuates between the depression and angeriness 우울함과 화남이 번덕스럽게 교차

번스타인은 어떠한 이유로도 남들과 다를 수 없는 열 살짜리의 다양한 요구를 수용한다.

번스타인은 반유대주의 영향 하에서 자신이 스스로 겪을 수밖에 없었던 경험들을 바탕으로 해서 또 자신의 음악을 향한 인생유전을 끝없이 방해했던 그의 아버지에 대한 가족적 배경을 기초로 해서 쓰였다.

이 노래는 매력적이고 달콤한 작은 소녀를 묘사한다. 이 곡은 부드러움 또는 귀여움과 우울함의 템포변화가 대표적인데 첫 번째 템포에서는 그녀는 자신도 다른 사람과 같을 것이라는 긍정적이고 밝은 모습으로 노래한다.[19] 하지만 두 번째 템포[20]에서는 소녀가 다른 사람과 달리 대접받는 것에 대해 실망감을 표현하는 내용으로 recitative, 흡사 말하는 것 같은 패턴으로 노래하면서 무반주로 우울함을 강조한다. 그녀가 *meno mosso*를 노래할 때 분위기는 자신의 존엄을 표현하는 방법으로 각 음표를 테누토로 다시 한 번 노래한다.

[19]

Moderato, alla marcia

f earnestly

assertively,

I just found out to - day that I'm a person too, like you.

mf

[20]



그녀는 나중에는 용감하게 그리고 아주 간단하게 다른 사람과 다를 바 없는 10살짜리 소녀라는 사실을 강한 포르테와 악센트가 가해진 음표들을 사용해 표현하다.

이렇게 해서 I hate music에서 나오는 10살짜리의 소녀는 자신의 강하고 확고한 정체성과 자신만의 생각을 주장하면서 애교있고 귀엽게 연가곡을 마무리를 짓는다. 이 연가곡은 언어적으로도 음악적으로도 10살짜리 소녀의 정체성과 상태를 자세하고 세밀하게 표현하였음을 볼

수 있다.

Ⅲ. Conclusion(결론)

연가곡 안에 나온 음악적-언어적 상관관계와 음악적 분석을 전체적으로 조망한 바, 그들 각각의 노래들이 의도적인 농담과 매력적인 표현들을 통해 아주 연극적으로 써졌기는 하지만 이 연가곡들은 또한 음악적 요소들을 아주 정확하게 사용하고 음악적 프레이즈들을 아주 깊게 고려하면서 작곡된 곡들이라고 말할 수 있겠다.

번스타인은 언어학에서 각기 다른 요소들을 사용해서 음악의 개별적인 요소들에 적용을 했다. 그는 도입주제나 혹은 문장의 모티프를 사용했는데 이는 문장을 도입하는 핵심적인 요소를 포함하고 있는 주제명사(subject noun)로 사용되기도 하고 어떤 경우는 동사를 사용해서 다양한 리듬적 패턴들을 추가로 사용하기도 했다. 문장을 전체적으로 하나로 만들기 위해서 형용사를 수식어로 사용해서 화음의 화려함을 더하기도 했다.

번스타인은 또한 코드전개를 위해서나 속도조절, 주요부분의 변화 등을 위해 음악적 접속사들을 사용하기도 했다. 그리고 어떤 때는 직접적으로 하나의 모티프에서 또 다른 화음적 음계를 사용하기도 했는데 이것은 문장을 세미콜론을 사용해서 전체적인 음악적 글로 만드는 것과 흡사하다.

번스타인은 은유와 비유 같은 언어적 형태들을 사용해서 문맥적으로나 화음 적으로 예술적인 작업들을 보다 흥미 있게 실질적으로 완성

하였다. 음악을 음악적 요소들로 세밀히 나누어 살펴봄으로서 음악을 더 깊이 이해하는 기초를 마련하였고, 연가곡들을 좀 더 깊이 들여다보게 되었으며 그 음악들이 가진 깊이 있는 표현들을 살피게 되었다. 그 결과 음악에 내재한 개별적인 문장들을 보다 용이하게 구별할 수 있게 되었고 이러한 공부는 필자로 하여금 음악을 분리된 파편으로가 아니라 전체적 예술적 글로 표현하는데 기여하였다.